Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ПОЭТИКА
русского реализма

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР Поэтика русского реализма

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ПОЭТИКА русского реализма

ОЧЕРКИ
О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX века



Издательство «НАУКА»
Ленинградское отделение
Ленинград
1971

$\frac{7-2-2}{135-71 \text{ (II пол.)}}$

От автора

Проблемы поэтики могут ставиться в общетеоретическом плане, применительно к возможностям художественной литературы как таковой, независимо от различия ее периодов и стилей, или на материале отдельного произведения, системы данного, конкретного автора. Но закономерно также исследование их в аспекте литературного направления, определенной стадии или эпохи развития литературы. И, наконец, — такова специфическая задача исторической поэтики — предметом внимания исследователя может служить генезис литературы как макро- и микроструктуры, т. е. теоретический анализ процесса образования и эволюции форм литературно-художественного изображения.

Цель настоящих очерков — на материале русской литературы XIX века осветить некоторые сложные и спорные вопросы об общих особенностях структуры реалистического отражения действительности, о вытекающей отсюда специфической системе его жанров и средств. Проблемы поэтики рассматриваются в книге, таким образом, в историческом аспекте — применительно к реализму как художественному методу и направлению литературы XIX века во-

обще и в особенности применительно к русскому классическому реализму.

Научные интересы и опыт исследовательской работы автора обусловили известную неравномерность анализируемого в книге материала. Главное место в ней отведено Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Достоевскому, несколько меньшее — Грибоедову, Некрасову, Островскому, Лескову, Льву Толстому, Чехову. Повествовательной прозе, а особенно роману, уделено больше внимания, чем поэзии и драматургии. В то же время в первом очерке автору пришлось выйти за пределы сферы поэтики в узком смысле слова, коснуться более общих проблем теории и истории реализма. Сознавая, что многие из них (как и ряд вопросов, поднятых далее) в данной книге скорее поставлены, чем решены окончательно, автор будет считать свою задачу выполненной, если она привлечет к ним внимание и даст толчок дальнейшему, более широкому обсуждению их в нашей научной литературе.

РЕАЛИЗМ КАК МЕТОД И КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА

1

В нашей литературной науке широко распространен взгляд, что реализм в литературе сложился в XIX веке, когда он пришел на смену сентиментализму и романтизму. Но есть и другой взгляд (которого придерживается автор настоящих очерков), что реализм в литературе XIX века возник на почве, подготовленной не только сентиментализмом и романтизмом, но впитал в себя также результаты развития предшествующей ему многовековой реалистической традиции.[1]

Как представляется автору, каждое из направлений, возникающих и сменяющихся в процессе исторического развития литературы, необходимо рассмотреть с двух различных, взаимно дополняющих друг друга точек зрения. С одной стороны, и это в наши дни очевидно для каждого серьезного исследователя, каждое литературное направление — классицизм, сентиментализм, романтизм и т. д. — возникает лишь во вполне определенной социально-исторической обстановке, и возникновение его на данной (а не на другой) ступени социально-исторического и культурного развития обусловлено ее своеобразием. И вместе с тем, будучи обусловлено своим временем, художественно выражая его, каждое литературное направление развивает, совершенствует и доводит до более или менее классически законченного выражения определенные общие, родовые свойства, присущие искусству слова. Заложенные по-

[1] См.: Г. Фридлендер. К истории реализма. В кн.: Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957 г.). Гослитиздат, М., 1959, стр. 497—504. Там же — изложение других точек зрения на проблему возникновения и развития реализма.

тенциально — как возможность — в самой природе литературы и искусства, эти свойства получают развитие и достигают расцвета всякий раз лишь благодаря особому историческому складу данной эпохи, стимулирующему развитие одних свойств литературы и возможностей словесно-художественного изображения и зачастую относительно менее благоприятному для других.

Таким образом, классицизм, сентиментализм, романтизм и другие литературные направления, — и это очень важно — отражая лицо своей эпохи, тем самым доводят до определенной ступени художественной завершенности те или другие *общие, коренные свойства и возможности* искусства слова, стимулируемые ее идеологическим, культурно-историческим, бытовым и общественным своеобразием. Рассматривая каждое из названных литературных направлений в наиболее резких, крупных чертах, можно условно сказать (как это часто и говорят историки литературы), что классицизм, в его лучших образцах, развивает гармоническую простоту и ясность стиля, аналитический склад психологического изображения, логическую стройность композиции, точность словоупотребления; сентиментализм обогащает эмоциональную сторону поэтического восприятия и словесно-художественного выражения; романтизм способствует формированию глубокого философско-лирического переживания действительности, ощущения полноты и вместе с тем сложности и противоречивости природы и общества, а соответственно и обогащению художественной речи новыми сложными музыкально-психологическими оттенками и т. д.

Однако для того, чтобы верно разобраться в историческом процессе развития литературы и в соотношении различных литературных направлений, необходимо, как нам представляется, учесть еще одно важное обстоятельство.

Мы сказали выше, что каждая крупная культурная и общественно-историческая эпоха имеет свое неповторимое «лицо» — и оно определяет склад и характер господствующего в эту эпоху литературного стиля и направления. Но каждая крупная общественно-историческая эпоха имеет не только свое резко выраженное «лицо», она также многообразна по свойственным ей различным, иногда резко противоположным друг другу социально-историческим и культурным тенденциям. Вот почему в одну историческую эпоху, несмотря на господство того или

иного направления в искусстве, может существовать не один, а несколько художественных стилей и направлений.

Это обстоятельство, немаловажное для исторического развития литературы (как и других искусств), с нашей точки зрения, необходимо учитывать, когда мы в теоретическом плане говорим о реализме как литературном методе и направлении, о его возникновении и историческом развитии.

Большинство тех историков искусства и литературы, которые не признают существования реализма в искусстве и литературе до XIX века, полагают, что в древнем, средневековом искусстве и литературе или искусстве и литературе XVII—XVIII веков и начала XIX века мы можем говорить в лучшем случае лишь об определенных тенденциях или элементах реалистичности, которые входят в иную по своему общему смыслу, нереалистическую (или дореалистическую) систему изображения. Между тем, хотя это действительно часто бывает так, одним этим сложность проблемы не ограничивается. Наряду с более или менее значительными реалистическими элементами и тенденциями в нереалистических по своему общему складу искусстве и литературе прошлых, «дореалистических» (в условном смысле слова) эпох, мы встречаемся в эти эпохи нередко с отдельными шедеврами, а иногда и с целым рядом произведений высокого реализма. Такие произведения — римский скульптурный портрет, многие произведения живописи эпохи Возрождения, трагедии Шекспира — не только не уступают по своему реализму лучшим произведениям реалистической литературы и искусства XIX века, но нередко во многих отношениях даже превосходят их, остаются высоким вдохновляющим образцом для мастеров реалистического искусства и литературы XIX века.

Возникновение этих и других высоких образцов реализма в «дореалистическую» эпоху, с нашей точки зрения, не противоречит общему закономерному ходу развития искусства и литературы. Наоборот, это возникновение нельзя не признать исторически закономерным, если смотреть на процесс истории искусства и литературы в свете выдвинутых выше общих положений.

И в «дореалистические» (в условном смысле) эпохи наряду с многообразными тенденциями, которые стимули-

ровали развитие искусства в других направлениях, в общественной и культурной жизни существовали тенденции, которые способствовали развитию именно тех черт, свойств и способностей литературы, на которые опирается всякое реалистическое искусство, — способностей творчески воссоздавать жизнь в ее реальной светотени, пропорциях и отношениях, оценивать ее с точки зрения реальной практики общественного человека. Подобные тенденции действовали в разные эпохи с неодинаковой силой. Однако в определенных случаях, на определенных участках развития искусства эти тенденции, в силу особых исторических причин, заложенных в общественной жизни, получали особенно могущественное развитие, пробивались с необычной для данной эпохи художественной мощью. И в таких случаях высокие образцы реализма возникали в искусстве и литературе не только в XIX веке, но и в более ранние и даже отдаленные от нас эпохи.

Литература возникает под влиянием общественных потребностей, и самый ход ее движения определяется их развитием и изменением. И все же, как бы ни менялись эти потребности, их объем и содержание, важнейшее место среди них всегда занимало и, вероятно, будет занимать стремление творчески воспроизвести средствами искусства слова реальный процесс жизни общественного человека, процесс его взаимодействия с природой и обществом со всей их скрытой глубиной и сложностью, в объективно присущих этому процессу, независимо от воли человека, реальной светотени, реальных масштабах и пропорциях.

В исторических условиях жизни XIX века потребность трезво воссоздать средствами искусства слова всю реальную сложность жизни общественного человека — стремление, которое лежит в основе всякого реалистического искусства (и вместе с тем далеко не чуждо, в той или иной степени, также другим художественным направлениям, вследствие чего грани между ними и реализмом в истории литературы были часто весьма подвижны и условны), приобрела особенно могущественный характер. Как многократно справедливо указывалось (В. Р. Грибом, Ф. П. Шиллером, С. М. Петровым, Б. Л. Сучковым), это было вызвано, с одной стороны, возросшей после Великой французской революции XVIII века сложностью общественной жизни, а с другой — усилившимся сознанием того, что

общественная жизнь управляется посюсторонними, земными, человеческими силами, а потому ее правдивое и глубокое воспроизведение и анализ являются необходимым условием и орудием ее изменения и преобразования.

Такова была историческая обстановка, которая способствовала возникновению и развитию реалистической литературы и искусства XIX века, стремившихся шире, чем предшествующие им нереалистические литературные направления, творчески запечатлеть в искусстве в прозрачной и ясной форме реальный процесс жизни, его широкое течение и внутреннюю глубину, воссоздать для читателя самый его ритм, его исторически своеобразные законы и формы для того, чтобы таким путем приблизить читателя к познанию окружающего мира и тем самым способствовать преобразованию последнего.

В искусстве и литературе до XIX века те высокие, законченные формы реализма, о которых мы говорили выше, возникали обычно лишь на известных участках развития, в пределах определенной локальной сферы изображения, определенного жанра или группы жанров (например, в живописи — в области портрета и пейзажа, в литературе — в фаблио, комедии, романе и других «низких» жанрах). В XIX же веке реализм в искусстве и литературе приобретает характер широкого, сознательного и универсального творческого метода и направления, стремится охватить всю сферу искусства, подчинить себе все разнообразные его виды и жанры. На этой основе возникают (и исторически только и могли возникнуть) великие образцы реалистической художественной прозы XIX века, в том числе русский роман, очерк, рассказ.

И в то же время реализм в литературе и искусстве XIX века формировался в условиях утверждения в одних странах или дальнейшего развития в других общественного строя, постоянно расширявшаяся и усложнявшаяся экономическая основа которого — капиталистический способ производства — была, как установил К. Маркс, по своей внутренней природе и тенденциям враждебна искусству и поэзии.[2] Развитие человеческой индивидуальности, рост ее сознательного отношения к жизни, расширение сферы человеческого труда и усложнение его форм (а следовательно, и развитие у человека новых, соответст-

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. 1, стр. 280.

вующих им навыков и способностей), расширение и усложнение форм общения между людьми — все эти и многие другие моменты, способствовавшие росту и углублению содержания и форм реалистического искусства, были в XIX веке неотделимы от постоянного обострения противоречий общественной и личной жизни, болезненных для художника и глубоко трагических для судеб его искусства. Это общее противоречие исторической эпохи, в которую жили и творили великие западноевропейские и русские писатели XIX века, не могло не наложить своего отпечатка и на их творчество, на его эстетику и поэтику. Еще Гегель верно понял, что историю искусства нельзя рассматривать как историю простого, неуклонного, прямолинейного совершенствования и прогресса. В ходе исторического развития человеческой культуры на протяжении всей истории классово-антагонистического общества постоянно возрастали и обострялись присущие ей внутренние противоречия. Отсюда неизбежная противоречивость, большая или меньшая неравномерность развития искусства и литературы в условиях досоциалистического общества, которая проявляется также и в истории реализма.

2

Литература всегда ставит своей задачей выразить доступными ей художественными средствами лицо своего времени, духовную и нравственную жизнь своих современников. Это относится одинаково как к искусству классицизма, сентиментализма или романтизма, так и к реалистической литературе XIX века.

Как отметил еще в начале XIX века Стендаль в своем знаменитом памфлете «Расин и Шекспир» (1823), весь развернувшийся в 1820—1830-х годах в различных странах спор между классиками и романтиками сводился, в сущности говоря, к одному, главному вопросу: должно ли искусство XIX века продолжать, следуя традиции, пользоваться арсеналом художественных средств, пригодных для изображения внешних форм жизни и духовного облика людей XVII века, но непригодных для изображения современности, или оно, подобно своим предшественникам, имеет право на разработку своего, оригинального круга художественных средств и приемов, не сходных с теми,

какими пользовались писатели XVII века, но соответствующими складу жизни, мысли и чувствования своих современников.

Писатели-реалисты XIX века продолжили начатую романтиками борьбу за приближение всей системы доступных писателю средств и приемов словесно-литературного изображения жизни к реальным формам общественного и индивидуального бытия своей эпохи. Преодолев те затруднения (вытекавшие из самой основы романтического мировоззрения), которые мешали их предшественникам решить эту задачу, они довели начатую романтиками борьбу до конца и заложили основу новой поэтики, новаторской не только по сравнению с романтизмом, но во многих отношениях и по сравнению со всем искусством прошлых веков.

Одной из задач своей «исторической поэтики» Александр Веселовский считал сведение пестрого и разнообразного материала истории литературы разных народов и стран к небольшому, сравнительно легко обозримому числу раз навсегда данных, постоянных элементов. Веселовскому представлялось, как и многим другим его предшественникам и современникам, что литература всегда — от своих истоков и до современной ему стадии развития — пользовалась определенным набором повторяющихся в своей основе и лишь психологически варьирующихся в различных произведениях сюжетов и форм, а потому для этих форм исторической поэтикой может быть составлена таблица, как бы аналогичная таблице Менделеева.

Отвечая на вопрос о том, может ли история литературы на всем протяжении рассматриваться поэтикой как повторение — в сменяющихся исторических условиях — одних и тех же образных формул, Веселовский обратил внимание на принципиальное различие с этой точки зрения между дореалистической литературой и реалистической литературой нового времени. Если народная сказка, рыцарский и вообще авантюрный роман, новелла эпохи Возрождения, даже европейская драма XVI—XVIII веков могут быть, по Веселовскому, сравнительно легко разложены на определенные схематические элементы, сведены к более или менее узкому кругу повторяющихся (или варьирующихся) мотивов, то реалистический роман и повесть XIX века в наибольшей мере противятся такому сведению. Означает ли это, что мы имеем в данном случае

дело с явлениями, которые подчиняются принципиально иной, чем в первом случае, художественной закономерности, или дело здесь лишь в отсутствии соответствующей исторической перспективы, из-за чего наука не может до поры до времени увидеть повторение глубинных однородных, в конечном счете, тем и мотивов там, где на поверхности господствуют внешние пестрота и разнообразие? В разное время, как можно видеть из дошедших до нас фрагментов «Поэтики сюжетов» (1899—1903) Веселовского, он давал неодинаковые ответы на этот вопрос. «Я не хочу... сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов, — читаем мы в одном из набросков к «Поэтике сюжетов»... — Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d'aventures, питался унаследованными схемами».[3] Здесь очевидно стремление ученого провести глубокую, принципиальную разделительную черту между двумя различными типами литературного творчества, соответствующими историческому прошлому и настоящему. Однако в другом фрагменте «Поэтики сюжетов» Веселовский склоняется к противоположному ответу на поставленный вопрос. Указывая, что «современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности», по-видимому, устраняет возможность сведения ее к определенному числу повторяющихся сюжетов-схем, Веселовский тем не менее был готов допустить, что дело здесь не в принципиальном отличии ее внутреннего строения от литературы прежних веков, но лишь в недостатке надлежащей исторической перспективы. «Когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих в глубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении».[4]

[3] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 500—501.
[4] Там же, стр. 494.

Постоянные колебания в ответе на вопрос о том, можно ли сюжеты и образную ткань литературы нового времени свести к тем же стабильным «элементам», какие исследователь встречает обычно в традиционном фольклоре, литературе классической древности и средних веков, мы встречаем и в более ранних работах А. Н. Веселовского.

«Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов. . .»,[5] заявлял он в категорической форме в 1870 г. в лекции «О методе и задаче истории литературы как науки», в которой Веселовский сформулировал впервые многие идеи будущей «Исторической поэтики». А в 1893 г., в статье «Из введения в историческую поэтику» Веселовский не только повторил ту же мысль, но и непосредственно применил ее к анализу творчества одного из великих русских романистов своего времени:

«Сюжеты, обновляются», писал здесь Веселовский, но не создаются заново; это относится не только к народной легенде, но и к «явлениям сознательно художественной литературы»; так, тема об отцах и детях существовала «в ее различных выражениях до тургеневского романа», где она лишь обновилась под влиянием «общественно-поэтического спроса» эпохи.[6]

Наряду с только что приведенными крайними формулировками, которые вели к отрицанию каких бы то ни было принципиальных границ между ролью традиции и поэтического предания в древней и новой литературе, мы встречаем у Веселовского, однако, и другие, более осторожные; так, в 1898 г. он фактически ограничивает число «повторяющихся» сюжетов для литературы нового времени сюжетами, связанными с так называемыми «мировыми образами», относя большую часть остальных, чисто бытовых сюжетов к «новоявленным»:

«Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими спросами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории».[7]

[5] Там же, стр. 51.
[6] Там же, стр. 68—69; ср. стр. 494.
[7] Там же, стр. 376.

Мы специально коснулись здесь отношения Веселовского к вопросу о том, строится ли современная нам реалистическая литература из тех же традиционных, постоянно возрождающихся на протяжении веков, «готовых» структурных элементов или ее внутреннее строение в этом отношении принципиально отлично от литературы более ранних исторических эпох, потому что вопрос этот имеет, как мы постараемся показать ниже, принципиальное значение для понимания самой сущности поэтики реалистической литературы XIX—XX веков.

Дореалистическая литература и ранние формы реализма в большей или меньшей степени почти всегда тяготели к ограниченному числу повторяющихся устойчивых (или по крайней мере близких друг к другу) структурных элементов — типических сюжетных схем, жанров, типов поэтической образности и т. д. Их относительно небольшое ограниченное число в литературе древности, средних веков, а позднее — в литературе классицизма и романтизма было в конечном счете обусловлено тем, что сама общественная жизнь и ее проявления в эти эпохи отливались в более или менее ограниченное, легко обозримое число устойчивых жизненных форм — и то же самое относится к соответствующим им формам ее поэтического осознания и освоения. Это тяготение литературы прежних веков к более или менее легко обозримому кругу устойчивых образов, сюжетов, жанров, форм поэтической образности отнюдь не снижало ее высоких эстетических достоинств, так как почерпнутые ею из арсенала исторического предания, мифологии (или общего, внеиндивидуального поэтического сознания эпохи) образы, сюжеты, традиционные положения и схемы она всякий раз обрабатывала и освещала по-новому, обогащая их интерпретацию жизненным опытом своей эпохи и пользуясь накопленными ею поэтическими традициями. Однако самая обозримость круга доступных ей сюжетов, средств и приемов изображения, принципиальная возможность для науки описать и классифицировать каждый из них, несмотря на большое число индивидуальных вариаций, позволяет провести разделительную черту между нею и реалистической литературой XIX—XX веков.

В отличие от литературы древности, средневековья, XVII—XVIII веков (а также, как мы увидим ниже, и в отличие от романтической литературы начала XIX века),

реалистическая литература нового времени в принципе — и это составляет одну из главных, отличительных черт ее поэтики! — тяготеет не к количественно ограниченному, обозримому кругу жанров, образов, сюжетных положений, приемов изображения, круг ее сюжетов и форм потенциально неисчерпаем, способен к постоянному обновлению и расширению. Поэтому, вопреки мнению А. Н. Веселовского, ее сюжеты и образность принципиально невозможно свести к «небольшому числу» тех устойчивых, постоянных элементов и «общих мест», какие можно без особого труда, как убедительно показал Веселовский, обнаружить в литературе других исторических эпох. И дело здесь заключается не в отсутствии необходимой исторической перспективы, не дающей современнику возможности подвергнуть ее сложную образность соответствующему «упрощению» и свести к набору исконных, завещанных традиций (хотя и подвергнутых новой обработке) лирических или повествовательных кадров, а в самой внутренней природе реалистической литературы XIX—XX веков, отличной в этом отношении от литературы предшествующих веков и других более ранних художественных направлений.

Реалистическая литература — и это не случайный, второстепенный ее признак, а одна из важнейших, определяющих черт ее эстетики и поэтики — ставит перед собой задачу поэтически воссоздать доступными литературе средствами не только содержание реального процесса жизни, но и те формы — объективные и субъективные, психологические, — в которых протекает и отражается в сознании его участников этот процесс. Поэтому она стремится максимально приспособить свои средства и приемы изображения к самой действительности, потенциально неисчерпаемой в своем развитии и своих возможностях. Вот почему реалистическая литература, с одной стороны, должна принципиально отказаться от того своеобразного поэтического «априоризма», который был в той или другой мере свойствен другим, более ранним направлениям в искусстве. С другой же стороны, по той же причине она тяготеет к постоянному обновлению и обогащению репертуара своих образов, сюжетов, жанров, повествовательных приемов и вообще всего арсенала средств художественного изображения, не позволяя ни одному из них абсолютизироваться, превратиться в некое предустановленное ограниче-

ние и предел, мешающие приближению к внутренней логике и самодвижению жизни.

Отсюда вытекает наиболее общая, на наш взгляд, отличительная особенность поэтики реализма — стремление так построить сюжетное развитие, жанровую форму и вообще всю художественную структуру поэтического произведения, чтобы они точно и верно воспроизводили облик реальной жизни — либо отражая ее на *одном* из многих возможных и наличных ее уровней, либо сложным образом сочетая в себе ее отражение не на одном, а сразу на *нескольких* возможных уровнях человеческого познания и реальной практики.[8]

В эпоху классицизма литература была опутана сложным сводом различных «правил», назначение которых можно сравнить с назначением линеек в школьной тетради. Оно состояло в том, чтобы научить писателя писать «по линейке», т. е. путем сведения поэтического искусства к его наиболее общим законам и нормам упростить овладение им. Автор классической эпопеи или трагедии не должен был, за редким исключением, сам придумывать их сюжеты — он должен был воспользоваться готовыми сюжетами легендарного или исторического характера, в которые мог внести лишь некоторые, необходимые ему изменения. Но не только сюжет произведения был дан ему в готовом виде — то же самое относится и к принципам развертывания этого сюжета и вообще к способу поэтического построения произведения, которые, хотя и допускали большую или меньшую индивидуальную свободу, но лишь при условии соблюдения постоянной, раз навсегда установленной общей схемы данного жанра.

Это не значит, что искусство классицизма в его лучших образцах не было примером высокого искусства и что его поэтика не обладала своей, специфической сложностью. Ведь искусством писать «по линейке» была в известном смысле также и вся литература русского и европейского средневековья (как, впрочем, и средневекового Востока!), черпавшая также свои сюжеты из определенного устойчивого круга исторических или легендарных источников и

[8] В этом вопросе наш взгляд совпадает со взглядом Д. С. Лихачева. См.: 1) Д. С. Лихачев. Об одной особенности реализма. Вопросы литературы, 1960, № 3, стр. 53—68; 2) Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 123—157.

разрабатывавшая их на основе системы столь же устойчивых, выработанных веками и передаваемых по традиции канонов и правил. Чем больше искусство писателя (или художника) ограничено правилами, тем большее мастерство нужно в каждом отдельном случае для того, чтобы, не нарушая эти правила и, более того, опираясь на них, в то же время отойти от трафарета, создать произведение оригинальное и художественно неповторимое. Именно таково было мастерство Корнеля или Расина — и в этом отношении, несмотря на то что они жили и творили в иных, специфических условиях, — их искусство можно сопоставить с известным правом по самой его внутренней направленности с мастерством писателей и художников классической древности и средневековья, виртуозность которых выражалась не столько в изобретении новых, свободных сюжетов и поэтических форм, сколько в каждый раз новой, углубленной обработке устойчивого, традиционного круга мотивов при соблюдении традиционных же (хотя и каждый раз видоизменяющихся) схем и приемов мастерства.

Писатели-романтики начала XIX века были ближайшими предшественниками реалистов в борьбе за освобождение литературы от абстрактных, «вечных» норм и канонов. И все же борьба романтиков против отвлеченных схем прежней эстетики, за приближение средств и методов художественного изображения действительности к реальной сложности самой жизни была непоследовательной. Борясь с априоризмом литературной теории классицизма, романтики на деле и в своих теоретических манифестах, и в своей художественной практике явились пропагандистами иного, нового типа художественного априоризма. Переводя на язык своего искусства многообразную неисчерпаемо сложную по своему содержанию и по формам своего проявления диалектику характеров и событий реальной действительности, романтики сводили ее к сравнительно небольшому числу постоянных, повторяющихся поэтических мотивов — борьбе добра и зла, идеалов и действительности, конфликту высокоодаренной личности и толпы и т. д. В результате после периода поэтических дерзаний, нового, второго «бури и натиска», имевшего для литературы начала XIX века не менее серьезное освободительное значение, чем первый, романтизм в большинстве европейских литератур, в том числе русской, сравнительно быстро ис-

черпал себя как особое течение со своей самостоятельной эстетической платформой, все больше увязая в перепевах и повторениях одних и тех же романтических схем, допускавших по самой своей природе бесконечное число вариаций и в процессе этого варьирования легко приобретавших характер штампа.

Реализм XIX века был первым литературным направлением, с самого момента своего возникновения объявившим войну всем и всяческим внеисторическим эстетическим канонам и нормам и сознательно стремившимся довести эту борьбу до конца. Отсюда вытекает принципиальное своеобразие поэтики реализма по сравнению с поэтикой предшествовавших ему литературных направлений, в том числе и поэтикой романтизма.

Говоря, что одной из существенных особенностей поэтики реалистического искусства является отказ от всех и всяческих «априорных», «готовых» средств и приемов изображения, стремление так построить жанр произведения, его композиционное развитие и все его отдельные художественные элементы, чтобы они в максимальной степени приближались к процессу самой жизни, воссоздавая перед нами ее реальное течение, мы отнюдь не считаем, как мы уже говорили выше, что процесс освобождения искусства и литературы от внеиндивидуальных традиционных средств и приемов изображения начался лишь в XIX веке.

Уже в древней и средневековой литературе наряду с устойчивыми, традиционными образами и сюжетами, данными мифом, легендой, историческим преданием, за пределами «высоких», официальных жанров тогдашней литературы (в особенности в «жарте» и анекдоте, в комедии и сатире) мы встречаемся с образами и сюжетами иного, менее традиционного характера, нередко непосредственно почерпнутыми из живой современности, хотя обычно также подвергшимися определенной стилизации в соответствии с устойчивыми требованиями данного жанра. Исследуя поэтику древней русской литературы, В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев показали, что на всем протяжении ее исторического развития в ней в различных формах происходил процесс постоянной борьбы и сложного взаимодействия между требованиями сложившегося «литературного этикета» и «элементами реалистичности», т. е. отражением того непредвзятого, стихийно реалисти-

ческого отношения к жизни, которое неизбежно с большей или меньшей силой сказывалось часто у древнерусского писателя и книжника под влиянием практического участия в ней и вступало в противоречие с усвоенными ими литературными канонами.[9] В эпоху Возрождения процесс освобождения литератур Западной Европы от традиционных для средневековой литературы образов и сюжетов и от других элементов средневекового «литературного этикета» привел не только к возрождению хотя и иных, но тоже традиционных приемов античной риторики и античной образности. Он вызвал к жизни также такие «нетрадиционные» по образности, поэтическому строю и языку художественные явления, как итальянская новеллистика XV—XVI веков, а позднее, в других странах, — «Дон Кихот» Сервантеса и английская елизаветинская драма. Наконец, в XVIII веке, в эпоху Просвещения английский и французский роман, а затем литература предромантизма, немецкая классика конца XVIII—начала XIX века и вся литература западноевропейского и русского романтизма делают дальнейшие шаги, ведущие в том же направлении. Без основания, заложенного всем этим долгим и упорным историческим движением, реализм XIX века как в его различных западноевропейских, так и в русском его варианте, не смог бы исторически сформироваться, вылиться в то мощное художественное движение, каким он предстает перед нами в творчестве Бальзака, Флобера и Теккерея, Толстого и Достоевского.

И все же лишь в XIX веке начавшееся ранее движение за освобождение литературы от всех условных норм и канонов — с целью приблизить строение литературного произведения к строению самой жизни — получает свое завершение. Античная комедия и повествовательная проза (в отличие от эпоса и трагедии) черпали свои образы и сюжеты из современности, и вместе с тем их традиционный жанровый «костяк» едва ли не более стабилен, чем в эпосе и трагедии. Почти то же самое можно сказать и о тех «смеховых» жанрах, восходящих своими приемами к карнавалу и балагану, которые описал и исследовал

[9] См. В. П. Адрианова-Перетц. Об основах художественного метода древнерусской литературы. Русская литература, 1958, № 4, стр. 61 и сл.; Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 126—141.

М. М. Бахтин в своей замечательной книге о Рабле.[10] Требования известного условного «литературного этикета», повторения однотипных характеров и ситуаций, сходные приемы рассказа в творчестве итальянских новеллистов XV—XVI веков почти так же ощутимы, как у их средневековых предшественников. Лишь немногим гениальным произведениям позднего средневековья и эпохи Возрождения, вроде «Божественной комедии», «Дон Кихота» и трагедий Шекспира, удалось освободиться от той традиционной жанровой условности и однотипности, которая продолжала оставаться характерной для остальной литературы той эпохи. Даже в XVIII веке, в эпоху Просвещения, мы встречаемся в романе и драме с постоянным повторением относительно небольшого числа одинаковых или сходных ситуаций, а в лирике — с таким же, легко обозримым числом повторяющихся жанров и общеобязательными, устойчивыми схемами их построения. И даже в романах и драмах романтиков XIX века мы легко узнаем одни и те же, сходные типы и ситуации, отражения своего рода «коллективного мифа», хотя и не заимствованного из древности, но созданного творческим воображением целого поколения (а не каждой отдельной творческой индивидуальности).

Лишь литература эпохи реализма превращает сознательный отказ от повторяющихся априорных сюжетов-схем и от выработанных веками (и также априорных) приемов построения жанра в один из основных, последовательно проводимых законов художественного творчества. Опоре предшествовавших литературных течений на устойчивое и постоянное реализм стремится противопоставить принципиально иную ориентацию — на живую и изменяющуюся, а потому требующую для своего изображения соответственно живых, предельно гибких и многообразных форм, реальную действительность, действительность, находящуюся в процессе постоянного самоуглубления и самоотрицания.

Отказ от наперед установленных, «заданных» схем, сознательное стремление каждый раз уловить и выразить в самом строении произведения и его жанре строение и логику самой жизни определяют не только своеобразие за-

[10] М. Бахтин. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. «Художественная литература», М., 1969.

конов реалистической поэтики, но и ряд специфических сложностей, присущих реалистическому типу творчества.

«Традиционность» дореалистической литературы была своеобразной формой ее народности. Через традицию литературное творчество предшествующих литературе реализма XIX века исторических эпох было тесно связано с фольклором и народной поэзией. Можно также сказать, что европейская литература до XIX века (а на Востоке — и позднее, до самого конца XIX века) представляла в той или иной мере продукт коллективного творчества: древний эпос не был бы возможен без мифологии; трагедии Шекспира — без тех обработанных в них сюжетов, которые Шекспир извлекал из старинных хроник, из Плутарха и Банделло; басни Лафонтена — без Эзопа и других, еще более древних баснописцев. Через воспринятую автором традицию в его произведение в дореалистической литературе вливался художественный опыт многих поколений.[11]

Впоследствии в реалистической литературе нового времени народность приобретает иной характер. Непосредственная спаянность индивидуального творчества с коллективной творческой работой предшествующих поколений, закрепленной в мифе, в традиционной сказке и легенде, в литературе XIX века — не только реалистической, но уже и более ранней, романтической, — ослабляется по сравнению с предшествующими эпохами и, наоборот, усиливается внимание к реальной, современной жизни народа и ее нуждам. Писатель-художник выступает теперь как вполне самостоятельная, не связанная преданием, свободная творческая индивидуальность, ориентирующаяся в первую очередь не на традицию, а на творческое воспроизведение реальной жизни. Он может в определенных случаях — там, где это соответствует его замыслу, — пользо-

[11] Рукой художника прежних времен водило «не только личное, свойственное ему чувство прекрасного, но и понимание красоты его прадедами, дедами и земляками», — справедливо пишет писатель Г. С. Гор. «Фольклор убеждает нас в том, что безымянно творящий человек — сказитель или резчик по дереву и кости — видел мир не только своими глазами, но глазами многих поколений своих предков и... потомков, связывая прошлое, настоящее и будущее прочной связью эпоса. Разумеется, такая прочная связь могла существовать только в медленно развивающемся и мало меняющемся обществе» (Г. Гор. Ненецкий художник К. Панков. Изд. «Советский художник», Л., 1968, стр. 10—11).

ваться также наряду с другими доступными ему средствами изображения образами, типами, а также приемами и красками фольклора или литературы более ранних эпох, но это не является теперь непременным, обязательным для его творчества условием: в других случаях он может этого и не делать — сюжеты большей части произведений реалистической литературы XIX века (в особенности романов, повестей, рассказов) обычно непосредственно с фольклором не связаны. В тех же случаях, когда они связаны с традиционными сюжетами народного творчества, связь эта имеет иной, значительно более сложный и опосредствованный характер, чем в произведениях, преднамеренно основанных на обработке фольклорных мотивов, — таких, как «Сказки» Пушкина или гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки». Все это придает реалистической поэтике особый характер, принципиально отличающий ее от поэтики классицизма или романтизма.

8

Наиболее широкая и верная в нашей научной литературе характеристика проблемы реализма в аспекте его поэтики дана, как нам представляется, М. М. Бахтиным. Свои взгляды по этому вопросу он высказал в 1938 г. в специальном докладе, прочитанном в Институте мировой литературы им. А. М. Горького и озаглавленном «Эпос и роман».[12] Проблема соотношения романа и эпоса является, в соответствии с этим, центральной для концепции Бахтина. Однако, как мы увидим ниже, эта концепция имеет более широкое научное содержание: она заключает в себе ряд общих положений, имеющих принципиальное значение для понимания природы не только романа, как центрального жанра реалистической литературы нового времени, но и ее поэтической структуры в целом.

Согласно справедливой, с нашей точки зрения, мысли Бахтина, развитие литературы в прошлом при всей своей сложности имеет определенное общее направление, которое состоит в постепенном отходе ее от мира эпического предания и усилении ее непосредственного контакта с живой текущей и изменяющейся современной действительно-

[12] М. Бахтин. Эпос и роман. Вопросы литературы, 1970, № 1, стр. 95—122.

стью. Эпопея (изображающая идеализированное преданием «эпическое прошлое») и роман (отвергающий мир эпического предания и создающийся, в противовес классической эпопее, «в зоне непосредственного, живого контакта с современностью») являются соответственно этому двумя крайними, противоположными полюсами указанного процесса.

Как верно, на наш взгляд, утверждает М. М. Бахтин, эпическое прошлое — это не только временная, но одновременно и иерархическая, *ценностная* категория. Классический эпос и трагедия пользуются образами, почерпнутыми из мифологического предания потому, что они представляют собой, с точки зрения их создателей, рассказ о «лучших» людях, и такими «лучшими людьми» в их глазах были предки, «родоначальники людей и племен». Вот почему рассказ об этих легендарных (или полулегендарных) предках (а не о современных людях!) всегда стоял в центре классического эпоса и трагедии.

Для эпопеи, пишет в связи с этим М. М. Бахтин, «абсолютное прошлое это есть специфическая ценностная (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения „начало", „первый", „зачинатель", „предок", „бывший раньше" и т. п. — . . . это *ценностно-временная превосходная степень*, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех явлений эпического мира: в этом прошлом все хорошо, и все существенно хорошее («первое») — только в этом прошлом. . .»

Поэтому эпическое прошлое, по определению М. М. Бахтина, «лишено тех постепенных, чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено *абсолютною гранью* от всех последующих времен и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта *грань*. . . имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее. Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпопеи как жанра. . . Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. . .»

«И певец, и слушатель, имманентные эпопее как жанру, находятся в одном времени и на одном *ценностном* (иерархическом) *уровне*, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недосягаемом ценностно-временном уровне, отдаленном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное *предание*. Изображать

событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) значит совершить радикальный переворот — переступить из эпического мира в *романный*».

Это не значит, что современная автору историческая действительность вообще никогда принципиально не могла становиться предметом изображения в классическом эпосе и трагедии древнего мира или XVI—XVII веков. Мы знаем, что еще Эсхил в «Персах» воспроизвел современные ему, а не отдаленные события и точно так же поступали постоянно авторы од и других высоких лирических жанров в древности и в позднейшие времена. Однако, как справедливо указывает М. М. Бахтин, эти (и другие) «исключения» лишь подтверждают выдвинутое им общее положение о роли эпического предания для «высоких жанров» классической литературы прошлого: «современная действительность может входить в высокие жанры лишь в своих иерархически высших пластах, уже дистанциированных своим положением в самой действительности. Но, входя в высокие жанры (например, в одах Пиндара, у Симонида), события, победители и герои „высокой" современности как бы приобщаются к прошлому, вплетаются путем разных посредствующих звеньев и связей в единую ткань героического прошлого и предания... Они, так сказать, изъемлются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок. Они подымаются на ценностный уровень прошлого и приобретают в нем свою завершенность». «В эпопее, трагедии, оде Пиндара, отчасти еще в жизнеописаниях Плутарха все, что приобщено к... прошлому (воспринимаемому в эпическо-героическом плане), приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и конченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение».[13]

Прямой противоположностью эпопеи и других «высоких», героических жанров как литературы древности, так и литературы XVI—XVII веков являются с этой точки зрения, по М. М. Бахтину, роман и другие жанры реалистической прозы XVIII, а позднее XIX—XX веков.

[13] Там же, стр. 103—106.

Если важнейшие «высокие» литературные жанры, сложившиеся в древности, в том числе эпопея и трагедия, предназначены прежде всего для изображения национального прошлого, которое составляет общенародное достояние (и притом воспринимается как некая, навсегда отошедшая в историческую даль веков идеализированная эпоха легендарных прародителей и «героев», принципиально отличных по масштабу своих характеров и деяний от их более обыденных потомков), то с жанром романа дело обстоит принципиально иначе. Он по самому своему существу ориентирован на изображение современной ему — противоречивой, становящейся, незавершенной — действительности, рождается в зоне прямого непосредственного соприкосновения с нею. А отсюда вытекает принципиальное различие между романом, с одной стороны, эпопеей и другими традиционными жанрами, с другой, с точки зрения не только содержания их, но и всей художественной структуры.

«Идеализация прошлого в высоких жанрах имеет официальный характер. Все внешние выражения господствующей силы и правды (всего завершенного) сформированы в ценностно-иерархической категории прошлого, в дистанциированно-далевом образе (от жеста и одежды до стиля...). Роман же связан с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной мысли...», — пишет Бахтин. Это имеет принципиальное значение для метода построения образа героя и для всех остальных художественных приемов и средств реалистической прозы, ориентированных на изображение не прошлой законченной и отодвинутой эпическим преданием в идеализирующую «даль времен», а живой, текучей, противоречивой и незавершенной действительности сегодняшнего дня. Герой эпоса и родственных ему высоких «дистанциированных» жанров «абсолютно равен самому себе». «Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения... Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал...» «Он видит и знает в себе только то, что видят и знают о нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно...» «Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной

плоскости». В эпосе возможны лишь одно мировоззрение, один язык, одна «правда», разделяемая людьми и богами, певцом и слушателем. Люди здесь разграничены, оформлены, индивидуализированы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами».

Иначе обстоит дело в реалистическом романе, повести, рассказе. «Одной из основных внутренних тем романа, — замечает М. М. Бахтин, — является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности. Он не может стать весь до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, т. е. полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе (другого, — *Г. Ф.*) главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его ви́дения и изображения человека... Человек не воплотим до конца в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить его человеческие возможности и требования...») [14]

«*Память*, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы: „*так было* и изменить этого нельзя; предание о прошлом священно“. Нет еще сознания относительности всякого прошлого. Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман». «Новая зона построения литературного образа в романе» состоит в его «максимальном контакте с настоящим (современностью) в его незавершенности». В комических («смеховых») жанрах — стихотворных, драматических и прозаических, а затем в романе, повести, рассказе «в образ человека была внесена существенная динамика, динамика совпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собою, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца...» «Новый трезвый художественно-прозаический романный образ и новое, основанное на опыте, критическое научное понятие формировались рядом и одновременно». Утверждая, что преимущественная обращенность к не-

[14] Там же, стр. 107—108, 117—120.

идеализированной текущей, противоречивой и незавершенной, постоянно обновляющейся современности — черта, которая определяет не одну тематику, но вообще всю структуру романа нового времени, специфический характер его образов и художественных средств, М. М. Бахтин справедливо замечает, что обращенность эта отнюдь не противоречит существованию исторического романа (и других жанров реалистической литературы, рисующих историческое прошлое).

«... Современность, как новый исходный пункт художественной ориентации, вовсе не исключает изображения... прошлого...» «Напротив, подлинно объективное изображение прошлого, как прошлого, возможно только в романе. Современность (в романе, — *Г. Ф.*) с ее новым опытом остается в самой форме ви́дения, в глубине, остроте, широте и живости этого ви́дения, но она вовсе не должна проникать в само изображенное содержание, как модернизирующая и искажающая своеобразие прошлого сила. Да ведь всякой большой и серьезной современности нужен подлинный облик прошлого, подлинный чужой язык чужого времени»,[15] что и отличает, по М. М. Бахтину, историческое прошлое как объект изображения романа от того легендарного эпического прошлого, которое воссоздавали в прошлом эпопея и классическая трагедия.

4

Искусство реализма обычно характеризуют как верное отражение (или художественный аналог) действительности. Но реализм есть вместе с тем всегда и эстетическое утверждение действительного мира.

Классицизм, сентиментализм или романтизм, как и любое другое направление в искусстве, также исходят из действительности, но эстетической, в подлинном смысле слова, им представляется лишь какая-то одна особая сфера жизни, один ее «слой». Для искусства же реализма не та или иная *частная* сфера явлений действительности, а вся сложная и многослойная действительность в целом является основой эстетического, в широком смысле слова.

Действительность, окружающая человека, не представляет собой чего-то однородного. В ней есть не только мно-

[15] Там же, стр. 101, 104, 113, 114, 118—121.

жество слоев, более или менее сложных, но существует и своя шкала ценностей, своя объективная иерархия вещей. Это относится в равной степени и к явлениям природы и к явлениям общественной жизни, среди которых, если подходить к ним не отвлеченно, а с точки зрения практики, потребностей, идеалов реального общественного человека, есть высокие и низкие, здоровые и больные, более или менее важные и т. д.

В древности, в средние века, а позднее — в эпоху классицизма и романтизма иерархически разные слои действительности рассматривались поэтом обычно как явления принципиально различного порядка, не только не связанные между собой, но более или менее резко противопоставленные друг другу. Поэтому для изображения в поэзии «высокого» и «низкого» литературе в это время были нужны различный арсенал тропов и даже неодинаковый язык. Лишь более или менее обыденные, каждодневные и «низкие» слои действительности могли в искусстве этих эпох изображаться в свете каждодневного же, реального опыта рядового человека. Для воспроизведения других, иерархически «высоких» слоев была нужна иная эстетика и поэтика, основанная на «возвышении» этих слоев жизни, на возведении их как бы на особые поэтические подмостки, где они представали перед слушателем и зрителем поднятыми на соответствующий ценностный иерархический уровень, очищенными и облагороженными.

Реалистическая эстетика XIX века сложилась в эпоху, когда и в науке, и в искусстве, и в общественной жизни представление о том, что иерархически «высокая» и «низкая» сферы явлений действительности образуют два особых, не связанных между собой, вполне автономных мира со своими несходными, резко отличными друг от друга внутренними закономерностями, оказалось поколебленным. В то время как энциклопедисты XVIII века, по замечанию молодого Энгельса, хотя и признавали однородное, материально-физическое происхождение разных явлений, но еще не умели связать их между собой, вследствие чего природа и общество распадались для них на множество замкнутых, взаимно непроницаемых вещей и процессов,[16] немецкие философы-идеалисты конца XVIII — начала XIX века уже стремились представить все явле-

[16] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 598—600.

ния действительности — «высокие» и «низкие» — в их единстве, рисуя их в качестве звеньев единой восходящей диалектической цепи. И точно так же Великая французская революция унесла в прошлое устойчивость старых сословных представлений. Она показала, что не существует установленного природой (или божеством) извечного различия между законами жизни и психологией «верхов» и «низов» и что в обеих этих сферах действуют одни и те же общие начала. На этой общественной и культурно-исторической почве возникла (и только и могла возникнуть) реалистическая литература XIX века с ее демократическим по своему духу вниманием к миру простых людей и к повседневной «обыденной» действительности, со свойственным ей умением показать скрытые в последней результаты существования всех прошлых, исторически отживших и семена жизни будущих поколений.

В своей замечательной книге «Мимесис» Э. Ауэрбах убедительно доказал, что утверждение реализма в литературе XIX века было тесно связано с процессом демократизации общественной жизни и общественного мировоззрения, являлось одной из — прямых или косвенных — форм художественного выражения этого процесса.[17] Как с большим мастерством показал Ауэрбах, одни из писателей древнего мира, средневековья, XVII и XVIII веков более или менее бессознательно изображали в качестве эстетически значимой, серьезной и возвышенной лишь жизнь, соответствовавшую идеальным нормам иерархически высших в культурном и политическом отношении общественных слоев их эпохи. Другие же авторы этих эпох сознательно пользовались средствами художественной идеализации, традиционно-поэтическим «высоким» стилем и языком для изображения той сферы общественной жизни, которая одна имела, с их точки зрения, право на серьезную, возвышенно-героическую (или трагическую) трактовку. Отклонение от этого общего правила, которое подтверждает, по Ауэрбаху, почти вся история мировой литературы от античного эпоса и трагедии до романа XVIII века и шиллеровской драматургии, можно наблюдать, если говорить об эпохе до XIX века, лишь в двух случаях. Пер-

[17] E. A u e r b a c h. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Francke Verlag, Bern und München, 4te Auflage, 1967.

вый из них мы наблюдаем в тех жанрах и произведениях, где предметом изображения являются «низкие», с точки зрения автора, предметы действительности, отклоняющиеся от того ее естественного порядка, который представляется ему идеальной «нормой». Так обстоит дело в различных сатирических и комических жанрах мировой литературы, начиная с Петрония и других римских сатириков. Другой случай отклонения от названного правила мы встречаем в жанрах и произведениях, которые более или менее тесно связаны с неофициальными, «низовыми» демократическими литературными течениями, течениями, противостоящими нормам официально признанной «высокой» литературы (хотя на следующем этапе развития последней они и вливаются нередко в ее состав и при этом могут подвергнуться идеологическому и эстетическому приспособлению к ее господствующим нормам, как это произошло в древности с евангельскими рассказами, а позднее со средневековыми мистериями, различными произведениями новеллистического жанра и т. д.).

Лишь реализм XIX века, по мнению Ауэрбаха, привел к завершению длительной, подготовлявшейся в течение многих веков переоценке эстетических ценностей. Вначале, — если не считать относительно небольшого числа великих произведений, занимающих более или менее обособленное место в литературе своего времени, таких как «Дон Кихот» Сервантеса или драмы Шекспира, — тенденция, которая вела к ней, хотя и постоянно возобновлялась на протяжении веков, существовала по преимуществу именно как тенденция, в недрах иных, господствующих литературных систем. И лишь в творчестве крупнейших писателей-реалистов XIX века отпал окончательно действовавший (хотя и в различных формах) на протяжении прежних веков всеобщий закон, по которому право на серьезное и возвышенно-героическое изображение в искусстве имела жизнь экономически, политически, культурно господствующего слоя (или вообще одна более или менее узкая и специфическая сфера явлений действительности, например сфера воинского подвига рыцаря-воина или религиозного подвижничества в средневековом искусстве; позднее — сфера «гражданской», публичной жизни в литературе XVIII века; область «высоких», «романтических» чувств и стремлений в литературе романтизма). Отныне не определенная, более или менее локальная об-

ласть реальной жизни — общественной и личной, — но вся она в целом воспринятая в множественности присущих ей сил, реальных уровней, тенденций развития становится для художника слова объектом пристального, серьезного и глубокого изображения.

Для того чтобы сделать мысль Ауэрбаха более рельефной, позволим себе привести из его книги отрывок, посвященный «Сатирикону» Петрония. В этом отрывке автору удалось, на наш взгляд, предельно четко очертить границы области реалистического изображения действительности в древней литературе — в противовес классическому реализму литературы XIX века.

«Петроний, — пишет Ауэрбах, — указывает на крайний предел того, чего мог достичь античный реализм, и на его произведении мы можем постигнуть, чего этот реализм не мог, да и не хотел давать. „Пир Тримальхиона" — вещь чисто комического характера. Как каждое из являющихся в ней лиц в отдельности, так и общие связи целого сознательно выдержаны здесь в одном и том же — самом низком — стиле, и с точки зрения языка, и с точки зрения трактовки; отсюда неизбежно следует, что все то проблематическое, что как в психологическом, так и в социологическом отношении вызывает мысль о серьезных, а тем более о трагических перипетиях, остается в стороне — оно нарушило бы своей чрезмерной тяжестью единство стиля. Но подумаем на минуту в этой связи о реалистических авторах XIX века, о Бальзаке или Флобере, Толстом или Достоевском. Папаша Гранде («Евгения Гранде») или Федор Павлович Карамазов — не просто карикатуры, как Тримальхион, но страшная действительность, к которой читатель должен отнестись весьма серьезно, они вплетены в сеть трагических по своему содержанию перипетий, да и сами образы их трагичны, не переставая быть гротескными. В современной литературе любое лицо, каковы бы ни были его характер и социальное положение, любое событие — равно легендарное, предельно «политическое» или узко «домашнее» — может трактоваться искусством, целью которого является воспроизведение действительности, серьезно, проблематически и трагически, — и по большей части так оно и бывает на деле. В античности, напротив, это совершенно исключено. Правда, в любовной и идиллической поэзии здесь встречаются и некоторые промежуточные

формы, но в целом действует закон разделения стилей...: все обыденно реалистическое, каждодневное имеет право быть трактованным лишь комически, без углубления в него, ведущего к ощущению его проблематического характера. Все это заключает античный реализм в весьма узкие границы...: серьезное отношение в литературе к реальным профессиям и сословиям — купцам, ремесленникам, крестьянам, рабам, к месту действия явлений обыденной жизни — дому, мастерской, лавке, полю, к обычному жизненному укладу — браку, детям, работе, добыванию средств к жизни, т. е., коротко говоря, к народу и его бытию, было принципиально исключено. А с этим тесно связано то, что в реалистической литературе античности *никогда не могли быть раскрыты те общественные силы, которые лежали в основе изображаемых отношений* (курсив мой, — *Г. Ф.*); ибо это могло бы иметь место только в рамках серьезно-проблематического отношения к ним; однако, так как персонажи здесь не покидают области комического, отношение их к сфере всеобщего сводится либо к искусному приспособлению к ней, либо к подвергаемому осуждению гротескному отклонению от господствующей общей нормы; реалистически изображенный индивидуум в последнем случае всегда неправ в том, в чем он противостоит обществу, само же общество предстает перед читателем как данное от века установление, возникновение и природа которого не нуждаются в объяснениях и которое представляет собой спокойный, неизменный фон каждого отдельного события. В новейшее время и это также переменилось. Для отдельных произведений античной литературы, реалистических по своему складу, общество существует не как историческая, но лишь как моральная проблема, да и морализм их к тому же направлен более на индивидов, чем на общество. Критика пороков и язв, как бы много порочных и смешных людей не изображалось, ведется в индивидуалистическом аспекте, а следовательно, критика общества никогда не ведет к раскрытию его движущих сил. Поэтому за всем тем гротескным миром, который изображает Петроний, не ощущается ничего из того, что позволило бы понять этот мирок в более широкой экономической и политической перспективе, и изображаемое Петронием историческое движение... остается всего лишь движением общественной поверхности. Разу-

меется, это замечание не означает, что Петроний, по нашему мнению, должен был ввести в изображение пира у Тримальхиона соответствующий политико-экономический этюд. Он мог не пойти в этом отношении даже так далеко, как Бальзак, который в своем уже упомянутом выше романе „Евгения Гранде" описывает возникновение состояния папаши Гранде так, что в рассказе об этом отражается вся французская история от революции до реставрации. Достаточно было бы совершенно несистематической, но постоянной и сознательной связи обрисованных лиц и событий с событиями и общими условиями жизни того времени... Так же движение в романе, как бы живо оно ни было изображено, остается движением внутри нарисованной в нем картины, за нею никакого движения нет; здесь мир как бы застыл. Для нас, правда, очевидно, что перед нами картина определенного времени, но это время изображено так, как будто мир всегда неизменно был таким, как здесь и сейчас, с господами, которые, умирая, оставляли угодным им рабам львиную часть своего состояния, с огромными доходами, которые можно нажить торговыми операциями и т. д., — обусловленность всех этих обстоятельств условиями времени и их исторически-преходящий характер совершенно не интересуют ни Петрония, ни его античного читателя. Лишь мы в наше время констатируем их, а современные историки хозяйства выводят из этого свои заключения».[18]

Не только античная литература, но и литература большинства последующих эпох вплоть до возникновения реализма XIX века, не могла, по мнению Ауэрбаха, — и это определяло как границы ее реализма, так и границы доступного ей историзма, — изображать реальную, повседневную жизнь серьезно, с учетом ее глубокой внутренней проблематичности и ее социально-исторической обусловленности. Литературе до XIX века было доступно по преимуществу лишь комическое или идиллическое и во всяком случае статичное, неподвижное изображение круга явлений реальной повседневности и всей сферы обыденной жизни людей, непосредственно участвующих в материальном процессе жизни. Реалистическая же литература XIX века в этом отношении совершает пе-

[18] Там же, стр. 34—36.

реворот. От изображения парадной, блестящей, ярко освещенной авансцены общественной жизни искусство слова теперь обращается к ее скрытой до этого от глаз писателя и читателя глубине — вплоть до ее материального основания, из которого литература пытается вывести и объяснить остальные более внешние и «поверхностные» слои человеческого бытия. «В духовных и экономических отношениях повседневной жизни» (по определению Ауэрбаха) она раскрывает проявление тех же сил, которые лежат в основе крупных исторических движений; эти последние, «независимо от того, имеют ли они воинственный, дипломатический характер или же относятся к области внутреннего государственного устройства», являются поэтому отныне для реалистической литературы «лишь обнаружением или конечным результатом изменений глубины повседневной жизни». Благодаря этому «любые лица повседневной жизни в их обусловленности временными, историческими обстоятельствами» становятся у классиков реализма XIX—XX веков «предметом серьезного, проблематического и даже трагического изображения», и прежний закон разграничения в искусстве слова разных по высоте жизненных и стилистических пластов, поколебленный, но не преодоленный до конца романтиками, окончательно теряет свою силу. «Следствием новизны установки и нового рода предметов изображения, которые требовали серьезной, проблематической, трагической трактовки, явилось развитие совершенно нового вида серьезного или, если угодно, высокого стиля; ни античные, ни средневеково-христианские, ни шекспировские или расиновские высокие формы восприятия и выражения не могли быть перенесены на новые объекты».[19]

Нетрудно видеть, что мысль Э. Ауэрбаха о принципиальном различии между структурой реалистического повествования у писателей XIX и предшествующих веков и вышеизложенные наблюдения М. М. Бахтина о различии «эпического» и «романного» типов сознания выражают две стороны одной проблемы.

Литература и искусство всегда отражали действительность. Но, как мы уже заметили выше, до утверждения реализма XIX века литература, отражая действитель-

[19] Там же, стр. 408—413, 449—453.

ность, в то же время считала обычно «высоким» и эстетически значимым не все, но лишь определенную — более или менее узкую — сферу явлений действительности. Эту-то иерархически «высокую» сферу явлений эпос и трагедия (пользуясь материалом художественного предания) рисовали, извлекая ее из жизни и в то же время поднимая над ней и отодвигая на определенную художественную дистанцию от настоящего, как картину жизни и подвигов «лучших людей», богов и героев, легендарных родоначальников царей и племен. Материал мифа, легенды и предания (а впоследствии — в эпоху классицизма — материал истории) был необходим в этот период литературе как средство создания иерархической дистанции между героями эпоса или трагедии и воспринимающими их людьми. Первые принадлежали высокому героическому миру предания, а вторые — современной обыденной жизни, неизбежно отклоняющейся, в понимании творцов традиционного эпоса и трагедии, от сферы прекрасного и эстетического в высшем, идеальном смысле слова.

Вот почему изображение неидеализированного настоящего в его реальном движении и незавершенности в древности, в средние века или в эпоху классицизма и могло, как правило, осуществляться, как показали Бахтин и Ауэрбах, лишь в «низких», смеховых жанрах, в комедии и романе. Ибо их назначение как раз и состояло не в изображении мира высокого героического идеала, мира устойчивого, «нормального» и должного, а в изображении сферы *отпадения от идеала*, какой была, в понимании человека того времени, сфера его реального обыденного бытия (и в особенности вся практическая, утилитарная, хозяйственная область жизни, за исключением некоторых занятий, например в эпосе Гомера — земледелия, пастушества, мореплавания, художественного ремесла и т. д.). Но, как это прекрасно показал в вышеприведенном отрывке Ауэрбах на примере Петрония, изображение в литературе настоящего — до тех пор, пока это настоящее воспринималось лишь как причудливая и красочная, но одновременно и уродливая сфера отпадения от морального и эстетического идеала,—всегда ставило развитию реализма в литературе, вплоть до начала XIX века, более или менее серьезные границы, замыкая его в сравнительно узкие рамки.

Лишь утверждение охарактеризованной Бахтиным принципиально новой ориентации литературы на настоящее, воспринимаемое не как область отпадения от эстетического идеала, а напротив, как единственная сфера реального (хотя и сложного) осуществления этого идеала, открывает для развития реализма (скованного прежде узкими пределами «низких» и смеховых жанров) принципиально новые, невиданные в прошлом, неограниченные возможности. Благодаря ориентации художественного образа на настоящее — и притом не на те или другие его «высокие» слои, противопоставленные остальным, эстетически «низким», а на всю современную жизнь в целом, воспринятую в ее реальной сложности, многослойности, движении, в переплетении и борьбе противоположных исторических сил, — в поэтике происходит переворот, невозможный раньше. Сохранившиеся до этого (и не вполне исчезнувшие даже в эпоху романтизма) жесткая иерархия «высоких» и «низких» предметов изображения и вытекавшее отсюда различие «высокого» и «низкого» стилей теперь окончательно отходят в прошлое. Реалистическая литература в равной мере овладевает способностью изображать «большое» и «малое», «высокое» и «низкое», так как возводит их не к двум разным, противостоящим друг другу сферам бытия и эстетического сознания, а к одному и тому же реальному миру. Последний предстает перед нею одновременно пошлым и возвышенным, обыденным и идеальным в различных своих проявлениях. Отбор красок художником зависит от интересующего его эстетического «разреза» действительности, от соответствующего его конкретным задачам аспекта изображения (возможность которого потенциально заложена в самом предмете).

Строя художественный образ (если воспользоваться выражением М. М. Бахтина), в отличие от древнего эпоса и трагедии, в сфере «живого и незавершенного настоящего», роман и другие жанры реалистической поэзии, прозы, драматургии XIX века не отказываются от признания того, что и в общественной и в личной, интимной жизни людей существует более и менее высокое, важное и эстетически значимое. Но вместо пользования абстрактной, заданной наперед шкалой ценностей они стремятся теперь постигнуть ту объективную шкалу ценностей, которая содержится в самой действительности.

Не отвергая ни одного предмета или явления как недостойного серьезного художественного изображения a priori, они стремятся объективно постичь его истинную ценность, отвести ему в общем балансе художественного произведения место, соответствующее тому месту, которое оно занимает в самой жизни, отразить его наиболее отвечающими его сущности поэтическими средствами и языком.

Отказ реалистической литературы XIX века от свойственного прежним эпохам убеждения, что лишь эстетически «высокие» слои действительности имеют право на серьезное, героическое, углубленно проблематическое изображение (в противовес «низкой» сфере быта) отражает внутренне присущий ей по самой природе демократизм. Ибо, делая не только судьбы легендарных героев или официальных исторических деятелей, но и неофициальную жизнь массы рядовых простых людей, не только идеологическую, но и всю практическую повседневную, даже хозяйственную сферы жизни предметом серьезного, глубоко-проблемного, драматического по своему духу изображения, реализм XIX века демократизирует тематику искусства. Он открывает широкую дорогу в литературу серьезно, с глубоким пониманием изображенному демократическому герою из народа. Тем самым он подготовляет условия и для последующего реалистического изображения героической борьбы пролетариата за свое освобождение. Иными словами, классический реализм был не только, говоря языком, излюбленным современными философами, изображением усиливавшейся в буржуазном мире силы «отчуждения», но и утверждением внутренней активности человека, опирающейся, в конечном счете, на развитие революционных сил самой истории, служащей предвестием и симптомом исторического пробуждения масс. В этом органическая связь, преемственность между завоеваниями реалистической литературы XIX и социалистическим реализмом XX века.

Утверждение реалистической литературой XIX века реальной, объективной иерархии ценностей, присущей самой жизни, рождающейся и изменяющейся в процессе ее повседневного, практического развития, определяет также и ее гуманистический характер. Последний состоит не только в утверждении правды жизни как реального источника всех жизненных ценностей, но и в аналитическом,

дифференцированном подходе к самим этим ценностям, в верном ощущении передового и отсталого, здорового и больного, высокого и низкого, человечного и бесчеловечного в явлениях изображаемой жизни, в оценке их, соответствующей интересам и потребностям реального, живого, страдающего и борющегося общественного человека.

5

Итак, реалистические искусство и литература являются по своей коренной природе не только верным изображением современной им общественной жизни в свойственных самой этой жизни (или воссоздающих ее логику в обобщенном виде) формах, в ее движении, развитии, борьбе. Они утверждают также объективно присущую жизни, с точки зрения реального, общественного человека, шкалу высокого и низкого, положительного и отрицательного, добра и зла. Это неотъемлемое свойство подлинного реалистического искусства молодой Маркс гениально выразил, сказав, что литература не должна быть «лишена акцента и диалекта», но должна верно ощущать и передавать тот реальный «акцент» и «диалект», которые свойственны ее предмету.[20]

Стремление к внутренне дифференцированному отражению явлений действительности, ощущение ее реальной светотени, свойственного ей объективного соотношения положительных и отрицательных, высоких и низких общественно-исторических сил и потенций, проявляющихся как в социальной, так и в индивидуальной жизни, — важнейшие черты реализма. Именно в них воплощается глубинная, органическая связь классических достижений реалистической литературы XIX века (в том числе, как мы постараемся показать ниже, — русского классического реализма) с революционной и гуманистической традицией национальной и мировой культуры.

«Между Прометеем Шелли, Каином Байрона, Фаустом Гёте, с одной стороны, и Эммой Бовари — с другой, — верно замечает Б. Г. Реизов, —нет как будто ничего общего... И тем не менее она (Эмма Бовари как

[20] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 7.

художественный образ, — *Г. Ф.*) возникла в тесной зависимости от романтического титанизма предшествующего периода...

Тоска мадам Бовари является продолжением — в условиях Второй империи — „титанизма“, получившего свое выражение в первой половине века. С развитием демократических тенденций Прометеи, Каины, Фаусты, Манфреды становились персонажами более реальными, получили общественное положение, облеклись бытом. Жорж Санд утверждала, что все женщины ее времени — протестанты и бунтари, „дети ереси“, и им она посвящает свою книгу о Яне Жижке. Обнаружить высшее беспокойство в душе провинциальной мещанки, объяснить вульгарные любовные приключения исконно человеческим стремлением к „высокому“, „бессмертным желанием“, которое теперь оказывается свойством не только исключительной личности, но порой даже самого обыкновенного существа, показать, что эта тоска — свойство именно современного человека и единственное оправдание современности перед другими, более героическими эпохами — такова была задача Флобера».[21]

Это положение, выдвинутое на основе анализа творчества Флобера, можно, если освободить его от индивидуальных моментов и придать ему более широкое эстетическое содержание, с полным правом отнести в той или иной мере к творчеству почти всех выдающихся деятелей реалистической литературы XIX века.

Существует широко распространенное в данное время на Западе представление, что реализм XIX века, расставшись с полусимволическими, «титаническими» героями и страстями и заменив их типами людей, извлеченными из реальной жизни, отказался вместе с тем и от того положительного начала, которое было заключено в творческом активном отношении к жизни и к ее силам, свойственном романтическому искусству, а потому он приобрел — в большей или меньшей степени — «созерцательный» характер. Это мнение, на наш взгляд, решительным образом противоречит всему, что мы знаем о реалистической литературе XIX века в ее лучших,

[21] Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы. В кн.: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 182—183.

гуманистических образах, а в особенности истории русского реализма XIX—XX веков.

И романтическая и реалистическая литература — по-разному на различных ступенях — отражают и выражают, как верно понял это еще Ральф Фокс в своей книге «Роман и народ», не только процесс развития буржуазного общества, но и процесс развития глубинных, революционных сил действительности. Реалистическое искусство XIX века является, если рассматривать его с этой точки зрения, всегда более или менее сознательной (или стихийной) формой отражения того процесса накопления и развертывания революционных сил общественной жизни в национальном и международном масштабе, который составлял наиболее глубокую основу реального исторического процесса того времени. Отвергнув отвлеченный преромантический или романтический «титанизм» предшествующей эпохи, реалистическое искусство XIX века отразило трудный и сложный путь образования передовых человеческих стремлений и идеалов, рождение глубокой тоски, возникшей на почве неудовлетворенности жизнью, порывы к ее изменению и преобразованию у людей, принадлежавших к различным общественным слоям и классам, но находившимся в более или менее серьезном разладе с крепостнической и буржуазной действительностью своего времени. Именно эта коренная черта классического реализма XIX века была отмечена Энгельсом в его знаменитой характеристике Бальзака, а позднее дала основание Горькому назвать реализм XIX века «критическим реализмом», созвучным настроению «блудных детей» господствующего класса, а не идеям и настроениям враждебных широким народным массам буржуазных «хозяев жизни».[22]

6

В книге, посвященной истории русского реализма XIX века, Д. Чижевский указывает на противоречие, заключенное, с его точки зрения, в самом понятии реализма.

[22] М. Горький. Собр. соч., т. 27, стр. 310.

Реализм стремится изображать реальную действительность, рассуждает Чижевский. Но полное, всестороннее изображение действительности средствами художественного слова невозможно в силу ее неисчерпаемости. Ибо действительность бесконечна — во времени и в пространстве, вширь и вглубь. Всякое же художественное произведение, в том числе реалистическое, ограничено и конечно. Оно может охватить лишь часть явлений действительности — и притом всегда изображает в известной перспективе и определенном масштабе. Отсюда Чижевский, подобно многим другим зарубежным буржуазным литературоведам, делает вывод, что реализм в литературе невозможен и что всякое «реалистическое» изображение действительности является всего лишь художественной иллюзией, достигаемой с помощью особых, специфических средств и приемов изображения.[23]

Приведенное рассуждение Чижевского — пример распространенного в зарубежной науке метафизического, антидиалектического подхода к анализу проблемы реализма.

То, что действительность бесконечна и неисчерпаема, в то время как всякое (в том числе реалистическое) художественное отражение ее конечно, а потому неполно, — абсолютно верно. Но если бы дело обстояло иначе, то всякое художественное изображение действительности — реалистическое или нереалистическое — вообще не было бы искусством, не требовало бы от писателя того напряженного труда и той специфической творческой одаренности, представление о которых необходимо входит в представление о литературе и любой другой области художественного творчества. Так же как все другие виды человеческой деятельности, искусство по самой своей природе всегда покоится на противоречии и является творческим разрешением этого противоречия. Это относится и к реалистическому искусству. Без противоречия между объективной неисчерпаемостью явлений и относительным, неполным, конечным характером отражения их в каждом отдельном художественном произведении реалистического искусства вообще не существовало бы —

[23] D. Tschizewskij. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, II, Realismus, München, 1967, S. 9—10.

разрешение этого противоречия как раз и составляет его содержание и его внутренний смысл.

Действительность неисчерпаема, всякое же отражающее ее произведение искусства ограниченно и конечно. Это противоречие, имманентно заложенное в самой природе искусства как формы человеческой деятельности, неизбежно выдвигает перед художником, стремящимся к художественному воспроизведению жизни, определенную дилемму. Так как никакое, в том числе самое подробное и близкое к жизни ее изображение не может охватить ее во всей полноте, перед писателем, воспроизводящим жизнь, возникают два возможных — и притом различных — пути решения указанной задачи. Один из них — более простой (и это единственный путь, который видит Чижевский) — состоит в том, чтобы вместо целостного изображения действительности дать лишь определенный «вырез» из нее, определенный, ограниченный «кусок» целого.[24] Так поступали, например, создатели «физиологического» очерка 1830—1840-х годов, которые рисовали современную им общественную жизнь аналитически, в виде серии отдельных очерков, каждый из которых был посвящен подробному, протокольному, физиологически «точному» описанию различных типов и профессий, и лишь из механической суммы подобных очерков для читателя должна была постепенно складываться общая картина современной ему общественной жизни. Хотя более или менее заметные пережитки такого аналитического метода мы встречаем в преобразованном виде и у некоторых представителей последующей, более зрелой стадии развития реалистического искусства (у Бальзака, Диккенса, Золя), тем не менее, как видно из приведенного примера, он наиболее характерен исторически для ранней, начальной фазы развития реализма XIX века, когда реализм как художественное направление еще полностью не сложился. И это понятно, так как указанный метод изображения действительности составляет не столько решение противоречия, составляющего «ядро» реалистического искусства, сколько отказ от решения наиболее глубоких сторон этого противоречия. Ибо, с одной стороны, не только действительность как целое, но и каждая отдельная «частичка» ее, каждая «клеточка»

[24] Там же, стр. 10—11.

жизни, сколь мала бы она ни казалась на первый взгляд, так же потенциально неисчерпаема и может быть воспроизведена в слове лишь с известной степенью приближения. Поэтому сознательная установка художника на изображение не «всей» действительности, но лишь ее «части» в принципе ничего не меняет, выдвигая перед ним — хотя и на более ограниченном материале — те же задачи художественного отбора и типизации, что и установка на более широкое и целостное изображение жизни. И вместе с тем ограничение задач писателя изображением «части» действительности означает отказ от воспроизведения единства между этой «частью» и другими ее «частями», без чего невозможно, в конечном счете, понимание внутреннего механизма самой этой части, составляющей элемент более широкого общественного целого, элемент, функционирующий в системе этого целого и управляемый общими его закономерностями.

Вот почему реалистическое искусство XIX века на своей вполне зрелой, классической ступени развития, вопреки мнению Д. Чижевского, не довольствовалось задачей воспроизведения отдельных «кусков» и частей действительности, но вступило на другой путь, выработав принципиально иной, более совершенный метод изображения жизни. Этот-то метод и явился подлинным — диалектическим — решением задачи изображения неисчерпаемой по своему содержанию действительности в рамках ограниченного, «конечного» по своему объему произведения.

Сущность того метода изображения жизни, который явился основой высших художественных завоеваний классического реализма XIX века, Белинский проницательно охарактеризовал уже в первой своей литературно-критической статье «Литературные мечтания» (1834). Как указал здесь Белинский, говоря о драматургии Шекспира, каждая драма великого английского писателя может с одинаковым правом быть охарактеризована с двух различных точек зрения. С одной стороны, любая трагедия или комедия Шекспира имеет свои характеры, свою специфическую проблематику, свой сюжет, отличный от сюжета других, разыгрывается в определенной конкретной исторической или географической среде. В этом смысле она, как всякое художественное произведение, ставящее своей задачей воспроизведение жизни,

изображает лишь часть действительности. Но вместе с тем каждая драма Шекспира, по определению Белинского, представляет собой «мир в миниатюре».[25] Строго ограничивая себя всякий раз обработкой определенного сюжета, задачей обрисовки определенных индивидуальных характеров, конкретной исторической, национальной, географической среды, Шекспир стремится, изображая данный «кадр» жизни, уловить ее общий ритм, сделать наглядным для своего зрителя общее состояние мира. Через взаимоотношения и судьбы отдельных героев он раскрывает драму, затрагивающую судьбы всего мира, судьбы больших человеческих масс — целых культур, исторических эпох, народов и классов. Именно в этом состоит, по Белинскому, задача всякого большого реалистического искусства — прошлого и современного.

Распространяя мысль Белинского на творчество крупнейших представителей русской и мировой реалистической литературы XIX века, мы можем с полным правом сказать, что каждое их произведение — большое или малое — есть одновременно изображение неповторимой, конкретной ситуации и «мир в миниатюре» — отражение более широких и сложных связей и отношений.

«Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении: иначе это... было бы хроникой происшествий, а не поэзией», — верно пишет по этому поводу исследователь.[26] И это относится не только к «Евгению Онегину» и к любому другому повествовательному реалистическому произведению в стихах или прозе, но и к лирике и драме. В создании подобного — двуединого — отражения действительности состоит внутренний принцип, едва ли не главная, наиболее сложная «тайна» реалистического отражения жизни.

В лирике, верно замечает Г. Д. Гачев, слово, выхватывая из потока бытия одно мгновенное переживание, «должно через него дать законченное высказывание *обо*

[25] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 32.
[26] Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, М., 1959, стр. 390.

всем бытии».[27] Изображение отдельной, предельно кратко и обобщенно выраженной жизненной ситуации, отдельного чувства, мысли или переживания насыщается здесь широким и емким объемом поэтической «информации», обрастая многочисленными дополнительными смыслами — прямыми и косвенными, ассоциативными. И то же самое имеет место, по замечанию названного исследователя, в драме, где дается всегда и картина общения данных индивидуальных, конкретных людей, данной среды, и широкий поэтический образ общественной жизни, образ человеческого бытия и даже «космоса» в целом.[28]

Подобный двуединый образ действительности и строит, как мы постараемся показать далее, всякое подлинно большое и высокое, классическое реалистическое искусство, стремящееся использовать все доступные ему многообразные средства для того, чтобы в единой картине охватить отдельное происшествие или ситуацию и при этом с их помощью передать общий строй и ритм изображаемой жизни, раскрыть ее движущие силы, выразить ее внутреннюю светотень, ее целостный облик, ее объективные границы и возможности.

Охарактеризованный способ построения образа в реалистическом искусстве не превращает его в условный, отвлеченный символ, каким образ зачастую был в средневековом, а позднее — в романтическом или модернистском искусстве. Ибо в реалистическом искусстве и литературе (в отличие от средневековой литературы или поэзии романтиков) образ человека, вещи и вообще любого явления никогда (если только это не входит в данном случае в специальные намерения художника, продиктованные особыми, специфическими целями, как это имеет место, например, в сатире) не означает лишь чего-то другого, лежащего за его пределами (или вообще по ту сторону реальной, земной действительности). Возвращаясь к примеру, приведенному Г. О. Винокуром, можно сказать, что каждый поступок Татьяны и Онегина в пушкинском романе в стихах означает и данный их поступок и некое объективно выраженное в нем более широкое и емкое жизненное содержание. Последнее

[27] Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Изд. «Просвещение», М., 1968, стр. 144.
[28] Там же, стр. 212.

(сложность сознания девушки и молодого человека XIX века, которая обусловлена всем строем окружающей жизни, оттолкнувшейся от патриархального прошлого и устремленной к неизвестному героям и читателю будущему; отражение свойственных данной эпохе исканий, ломки идеалов и нравственных представлений в самом движении сюжета и чувств героев) не привнесено автором в характеры и поступки Татьяны и Онегина извне. Оно органически входит в характеры героев и сюжетное движение романа, является скрытым, более широким содержанием самой изображенной поэтом жизненной ситуации. Более подробно это своеобразное внутреннее «двуединство», свойственное сюжету в реалистическом искусстве (единство, принципиально отличное от двуединства образа-символа у романтиков или символистов, у которых поэтический образ и его внутреннее содержание неадекватны друг другу, так что между ними для читателя существует более или менее ощутимое противоречие), мы постараемся показать в следующем очерке, где будет рассмотрена специфическая трактовка проблемы сюжета в реалистическом искусстве слова.

ОБ ОСНОВАХ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ (проблемы сюжета, жанра, художественной перспективы)

1

В начале настоящей книги мы стремились показать, что, в отличие от тех, достигших высокого развития уже в древности, художественных систем, эстетической основой которых было воспроизведение героического прошлого (или возведение настоящего на уровень этого идеального эпического прошлого), уже первые исторические зачатки реализма в литературе были связаны с пристальным интересом и вниманием к настоящему, к «сырой», неоформленной и «неукрашенной» текущей действительности со всей ее реальной живой неправильностью и противоречивостью.

В своем дальнейшем развитии в XVII—XIX веках реализм завершает тот переворот в развитии искусства слова, предвестниками которого были уже некоторые нестиховые, повествовательные и комические произведения поздней античности, исследованные М. М. Бахтиным, а затем близкие к ним в жанровом отношении произведения народной средневековой литературы и литературы Ренессанса. Реализм ориентирует художественное слово не на мир «предков», а на мир «потомков», не на изображение прошлого, а на изображение настоящего, открывая в нем источник не только анекдотического и смешного, но и глубоко серьезного, трагического и величественного. В результате реальная жизнь современного человека и современного общества с ее прошлым и будущим, со всей ее внутренней противоречивостью, полнотой борющихся в ней реальных сил и тенденций входит в искусство и литературу и получает в них свое целостное, всестороннее, внутренне дифференцированное отражение и выражение.

С этой новой ориентацией литературы на изображение действительной жизни, воспринятой не в тех или иных, отдельных эстетически «высоких» ее сторонах, но во всей ее реальной целостности и сложности — как поле напряженной борьбы противоположных по своему характеру и направлению сил и тенденций, связаны, как нам представляется, две важнейшие, определяющие черты реалистической поэтики. Первая из них — переход ведущей роли в общем процессе развития литературы от стихотворных жанров к прозаическим и прежде всего к роману (переход этот подготовлялся в западноевропейских литературах нового времени еще с XVI—XVII веков, но завершился в них в начале XIX века, а в России — в 30—40-е годы). Вторая — преобразование строения самой повествовательной прозы; именно оно позволяет ей отныне (в отличие от дореалистической повествовательной прозы) принять на себя новые сложные эстетические функции — те, которые в прошлом выполняли обычно стихотворные (и вообще «высокие») поэтические жанры, а не «беллетристика» в прямом, специфическом смысле этого слова.

Не случайно именно эпоха реализма в литературе явилась временем полной зрелости романа и других жанров повествовательной прозы. Зародившись задолго до возникновения реализма как осознанного художественного метода и получив сравнительно широкое развитие уже на предшествующих ступенях историко-литературного процесса, роман и остальные прозаические жанры — повесть, рассказ, очерк — раскрывают наиболее полно весь богатый диапазон заложенных в них многообразных художественных возможностей в реалистической литературе XIX—XX веков.

Если в период господства классицизма и даже романтизма как наиболее важные и «высокие» литературные жанры рассматривались жанры стихотворные, жанры же прозаические (хотя их роль в литературе непрерывно возрастала) не могли успешно с ними состязаться по полноте и мощи художественного отображения жизни, то в XIX веке во всех главнейших европейских литературах, в том числе русской, это соотношение меняется. В творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова и других выдающихся писателей XIX и XX веков повествовательная проза пере-

стает быть «прозой» в старом, традиционном смысле слова, она становится высокой поэзией, не уступающей по силе и художественному совершенству поэзии стихотворной. Именно в прозе — романе и повести — получают теперь в первую очередь отражение самые глубокие и важные проблемы национальной жизни, современного общественного и культурного развития. Из поучительного или занимательного чтения (каким она оставалась еще в значительной мере даже под пером исторических романистов начала XIX века) художественная проза в эпоху реализма превращается в искусство в самом подлинном и высоком смысле этого слова и в то же время в настоятельно, жгуче необходимую для общества духовную пищу, способную удовлетворять наиболее глубокие художественные, умственные и нравственные интересы читателя.

Передвижение романа и художественной прозы вообще с периферии на передний край литературного развития, начавшееся еще в XVIII веке и завершившееся с победой реализма XIX века, — явление не случайное, как отчетливо понял еще в 1830—1840-х годах В. Г. Белинский.[1] Оно было вызвано, с одной стороны, изменением характера и структуры самой жизни в эпоху разрушения феодально-патриархальных общественных форм и развития буржуазного общества, с другой — специфической природой прозаических повествовательных жанров, обладавших наиболее гибкими возможностями для свободного, широкого и всестороннего отображения новой исторической действительности, характерных для нее сложных форм отношения человека к миру, общественного и личного бытия.

Ни античный (по преимуществу любовный) роман, ни авантюрно-рыцарский роман средневековой эпохи не ставили перед собой, подобно современному роману, задачи всестороннего отражения общественной жизни, освещения ее наиболее глубоких и сложных внутренних закономерностей, ее социальных, моральных и интеллектуальных проблем. И античный и рыцарский роман были в первую очередь занимательным чтением о необычайных событиях и приключениях, они давали богатую

[1] См. об этом мою статью «Белинский о проблемах романа». В кн.: История русского романа, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 359—371.

пищу воображению читателя, но не поднимали больших вопросов общественной жизни.

В литературе нового времени роман, напротив, потому и смог занять ведущее, центральное место, что природа романа как жанра оказалась в наибольшей степени отвечающей тем новым запросам жизни и тем новым задачам, которые поставила перед литературой изменившаяся общественная обстановка. Прозаическая форма романа, свойственное ему композиционное построение вокруг судьбы одного или переплетающихся судеб нескольких основных героев, которые находятся во взаимодействии и борьбе друг с другом и переживания которых носят типичный характер; более широкие возможности, допускаемые формой романа по сравнению с другими жанрами, для изображения как внутренней жизни героев, так и внешней обстановки, среды, быта; возможность сочетать в романе различные точки зрения и аспекты изображения, соединить в нем эпические мотивы с драматическими и лирическими; сочетать изображение высоких, патетических моментов жизни с обыденно-прозаическими или комическими — все эти специфические черты романа сделали именно роман литературным жанром, наиболее подходящим для изображения новой общественно-исторической обстановки, сложившейся в результате ломки феодальных отношений и развития буржуазного общества. Эти особенности романа позволили ему стать наиболее глубоким и всеобъемлющим художественным отражением сложных исторических процессов, моральных и идеологических сдвигов и великих классовых битв нового времени.

Даже романист XVIII века еще чувствовал себя историком «частной жизни» и не претендовал обычно на выход за ее пределы. Для романиста же XIX века главным предметом размышления и художественного изображения стала сложная взаимосвязь социальной и индивидуальной жизни, переплетение общих тенденций и закономерностей развития мира и жизни каждого отдельного человека — большого или малого. Превращение романа из эпоса «частной жизни» в картину бытия целой эпохи, народа, человечества, просвечивающую через изображение жизни, общественных и частных судеб отдельных, вымышленных персонажей, открыло перед этим жанром новые неисчерпаемые возможности, позволив великим

романистам XIX века стать достойными соперниками Гомера, Шекспира, Расина.

Необходимым условием достижения романом и другими повествовательными жанрами в XVIII—XIX веках их исторической зрелости явилась трансформация их внутренней структуры, выразившаяся в изменении характера и функции сюжета в жанрах повествовательной прозы.

Подобно новелле, роман нового времени возник на Западе в XVI—XVII веках как повествование о необычных людях и событиях, нередко стоящих на грани между действительностью и фантастикой. Герои «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле — великаны, а сюжет каждой из книг этого произведения складывается из множества причудливых анекдотов и полуфантастических «авантюр». Необычным был и образ Дон Кихота в романе Сервантеса — образ полубезумного, полумудреца, и весь калейдоскоп его фантастических приключений.

В XVII—XVIII веках в развитии романа происходит перелом. В Испании в эпоху расцвета плутовского романа, во Франции — в творчестве мадам де Лафайет и первых романистов-просветителей (Прево, Лесаж) — роман покидает фантастическую почву. Его героями становятся теперь обычные, нередко заурядные люди. И все же поэтика романа по-прежнему продолжает строиться на необычном и исключительном, хотя и понимаемом иначе, чем в эпоху Возрождения. Судьбы и похождения героев привлекают к себе внимание романиста XVII—XVIII веков там, где судьбы эти носят необычный, авантюрный или «романический» характер. Лишь постольку, поскольку в судьбе героя Дефо, Свифта или Лесажа, героев психологического романа Лафайет и Прево присутствует подобный авантюрный или «романический» элемент, пестрый мир приключений или психологическая история такого героя заслуживают, с точки зрения автора, внимания писателя и читающей публики.

Последующая эволюция романа на Западе в XVIII и XIX веках совершалась в направлении все большего освобождения его от традиционной примеси условного, «романического» элемента. Вместе с изменением самой жизни роман утрачивал постепенно характер повествования о необычных жизненных судьбах, жутких или занимательных приключениях. Он становился правдивым

изображением социально-психологических типов и отношений — отношений, которые складывались в обществе, независимо от воли и сознания романиста.

Повествователь и романист XVII—XVIII веков обычно считали отдельного человека, рассматриваемого изолированно от существующей в обществе системы общественных отношений (и подвластного лишь одной случайности) свободным творцом своей собственной судьбы. Преемники же их уже не могли питать подобной иллюзии. Великая французская революция и в особенности последующая эпоха способствовали более глубокому пониманию романистом зависимости отдельной личности от общества. В связи с этим изменился образ традиционного романического героя, характер романической фабулы. Вместо рассказа о находчивом, ловком и предприимчивом герое-одиночке, овеянном авантюрным духом своей эпохи (или о сложном психологическом казусе, своего рода парадоксе чувства), роман превратился в повествование об исканиях мыслящей и страдающей личности или о судьбе незаметного простого человека, жизнь которых управляется сложными, независимыми от них, но при этом чаще всего складывающимися для них трагически общественными силами и обстоятельствами. Это общее направление развития жанра романа и других повествовательных жанров в условиях литературы нового времени определяет также основное направление их развития в русской реалистической литературе XIX века.

Первые образцы романа в русской литературе XVIII века (романы Ф. Эмина, М. Хераскова и др.) имели авантюрный или дидактический характер. Построенные по образцу античного или философско-утопического просветительного романа XVIII века, эти произведения еще не знали настоящего сюжетного разнообразия. Ряд авантюрных, сатирически-нравоописательных или поучительных эпизодов был обычно искусно нанизан в них на единую, условную нить «похождений» главного героя или истории разлуки, испытаний и последующего счастливого соединения двух героев-любовников.[2]

[2] Отражением указанного типичного для XVIII века способа сюжетного построения романа является весьма характерное определение самой природы этого жанра в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова (ч. 3, СПб., 1821, стр. 149): «Роман есть связь нескольких приключений».

Однообразного в принципе сюжетного строения жанр романа, несмотря на огромные достигнутые им в это время успехи, не мог преодолеть до конца и в творчестве романтиков западных и русских. В противовес оптимистическим сюжетным схемам просветительского семейного романа или романа «воспитания» предромантизм и романтизм выдвинули иные схемы, основанные на дисгармоническом восприятии жизни под знаком различного рода завещанных человечеству прошлым «тайн» и ужасов (как это было в готическом романе) или на конфликте с миром отдельной выдающейся личности и на ее противопоставлении дворянско-буржуазной прозе жизни. В то же время в жанрах нравоописательного и исторического романа периода романтизма (романы Нарежного, Загоскина в России) бок о бок с новыми, специфическими для романтической поэмы и романа формами сюжетного построения продолжала развиваться и более традиционная, «старая» форма построения романа и повести в виде цепи отдельных то нравоописательных, то исторических картин, сцен и эпизодов, условно объединенных любовно-авантюрной фабулой. Распространенность и успех этой последней формы сюжетного построения романа в начале (и даже середине) XIX века объясняется тем, что она позволяла автору свободно вводить в произведение пестрый и разнообразный повествовательный и очерковый материал и тем самым открывала широкие возможности для насыщения романа — в соответствии с творческими устремлениями автора — как красочными романтическими картинами прошлых веков, так и бытовыми типами и яркими, социальными эпизодами современности.

Реализм XIX века в процессе своего становления (примером этому могут служить «Мертвые души» Гоголя) не отвергает «старой» формы построения романа путем нанизывания на условную нить путешествия (или «похождений») главного героя отдельных, разрозненных, сменяющихся повествовательных кадров. Но, стремясь во многих случаях — там, где эта форма может успешно служить его задачам, — творчески переработать ее, углубить и насытить новым социальным содержанием, реализм XIX и XX веков рядом с ней развивает и доводит до высшего совершенства другую форму построения романа, в наибольшей степени соответствующую принципам реалистического искусства прозы. Эта новая форма

построения большого повествовательного произведения в России («Евгений Онегин» Пушкина) впервые получает свое классическое развитие в поэме и романе в стихах и лишь позднее ею постепенно овладевает прозаический роман.

В своей незавершенной статье «Петербургская сцена в 1835—1836 годах» Н. В. Гоголь дал поразительную по глубине характеристику сущности борьбы классицизма и романтизма в литературе 1820—1830-х годов.

«...Что такое было то, что называли романтизм? — спрашивает здесь Гоголь. — Это было больше ничего как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних... Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пиесами. Пиесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку».[3]

Писатели эпохи классицизма, утверждал Гоголь, стремились построить действие по образцу античной драмы. Так, Мольер составлял свои сюжеты «по плану Теренция», хотя и изображал в них лиц, имеющих «странности и причуды его века». Романтики — в противоположность драматургам эпохи классицизма — поняли, что общественная жизнь их времени непохожа на жизнь древнего мира, а следовательно, формы античной драмы, которым подражали писатели классицизма, непригодны для новейшей драматургии. Результатом этого было разрушение старых драматических форм, «несвойственных» современности, ее «нравам и обычаям», что было исторической заслугой романтиков. Но, сломав прежние формы, романтики не смогли заменить их другими, создав в литературе и на сцене «хаос». Задачу современного ему великого писателя Гоголь и усматривал в том, чтобы преобразить этот «хаос» новых идей и форм в «отчетли-

[3] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 553—554.

вое, ясное, величественное», подлинно классическое создание.

Как на задачу «нынешней драмы», в противовес драматургии XVII—начала XIX века, Гоголь указал на «стремление вывести законы действий из нашего же общества». Если драматурги эпохи классицизма не стремились вывести законы драмы «из своего времени», пользуясь готовыми, античными традициями, если романтическая мелодрама обратилась к «исключениям», «странностям», «безобразию» в своей погоне за «эффектом», то путь, ведущий к созданию реалистической драмы и реалистической литературы вообще, для Гоголя был связан с познанием основных «элементов» общества, его скрытых «законов» и движущих сил. Только на этом пути могла быть создана, по мнению Гоголя, реалистическая драматургия и проза XIX века.

Утверждение, что реалистическая литература должна быть построена как по содержанию, так и по форме на основе глубокого познания «законов» современного общества, привело Гоголя к выраженной в «Театральном разъезде» мысли об историческом характере всех элементов художественной формы, тесно связанных с особенностями общественного быта каждой эпохи. Гоголь утверждает здесь, что в подлинно реалистической драматургии завязка [4] не должна носить условного, вневременного, «вечного» характера. Она должна определяться историческим своеобразием изображаемой жизни, ее «стилем», ее характерными тенденциями.

Гоголь замечает, что в большинстве современных ему пьес в центре стоит любовная интрига. Но интрига эта зачастую на деле лишена живого человеческого интереса, перестала быть содержательной, превратилась в механическую пружину действия, в дань условной традиции. В противовес этому Гоголь требует, чтобы драматическая форма была насквозь содержательна, а это возможно только в том случае, если драматическое действие, самая форма драмы отражают существенные стороны современной действительности.

Ведущие тенденции общественной жизни своего времени Гоголь раскрыл в своей знаменитой характеристике

[4] Под «завязкой» Гоголь имеет в виду не только завязку в собственном смысле слова, но и вообще интригу, развитие сюжета.

русской действительности 30—40-х годов, полной полемического смысла и глубокой иронии: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»[5] Таковы «законы» современного ему общества, из которых, по мысли Гоголя, должен был исходить писатель-реалист его эпохи, чтобы создать выражающие ее, адекватные ей новые образы и сюжеты.

Мысли Гоголя относились не только к драматургии, но имели более широкое значение, касались, в сущности, всей литературы XIX века. Литература XVII—XVIII веков во всех жанрах еще не знала подлинного сюжетного разнообразия. Она пользовалась, за немногими исключениями, относительно небольшим числом положений и сюжетных схем, имевших более или менее традиционный, устойчивый характер и лишь варьировавшихся у отдельных писателей. В трагедии это была обычно борьба долга и личной склонности, чувства и разума, в комедии — поединок здравого смысла с различными причудами и отклонениями от разумной нормы, в романе — традиционная схема авантюрных похождений героя или история борьбы двух героев-любовников с враждебной судьбой и неблагоприятными обстоятельствами. Эти устойчивые сюжетные схемы, которых в XVII—XVIII веках смогли избежать лишь немногие гениальные романисты вроде мадам де Лафайет, Прево, Шодерло де Лакло, молодого Гёте, составляли ту канву, по которой художник в меру своего умения мог выткать угодный ему узор (или, как выражался Белинский, «раму» для картины, которую он собирался нарисовать).[6]

Новое — историческое — понимание человека, которое принес в литературу реализм XIX века, не могло быть совмещено с охарактеризованной выше старой, привычной формой сюжетосложения. Раз вся жизнь и даже самая любовь человека XIX века не похожа на жизнь и

[5] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V. Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 142.

[6] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 132.

любовь человека других веков, раз она отливается в другие формы, то и в литературе изображение ее требует другого, адекватного формам изменившейся жизни сюжета. Раз человек XIX века (и не только человек XIX века вообще, но каждая отдельная современная индивидуальность) мыслит, чувствует, живет иначе, чем человек XVII или XVIII веков, то и в литературе они должны мыслить, чувствовать, поступать в соответствии с ритмом, духом и складом своей современности. Отсюда для писателей — к какому бы жанру они ни обращались — вытекала необходимость взамен старых, традиционных форм сюжетосложения разработать новые принципы художественного построения повествовательного и драматического произведения — такие же широкие, свободные и разнообразные, как сама реальная жизнь их эпохи.

Сделав своим героем не абстрактного человека «вообще», оторванного от места и времени, но человека исторически-конкретного, несущего на себе неизгладимый отпечаток своего времени и среды, романист и повествователь должны были найти и способ строения сюжета, необходимый для изображения такого героя. В соответствии с новыми художественными задачами, вытекавшими из исторического понимания человека, сюжет в романах Руссо и Гёте, а затем во всей романтической и реалистической литературе XIX века стал как бы мельчайшей выразительной образной клеточкой изображаемого (и изучаемого!) художником общества, отражающим типические черты и весь неповторимый склад его жизни. Вместо постоянных в принципе, повторяющихся, лишь варьирующихся в каждом произведении типических сюжетов-схем возникла потребность в многообразных, живых и гибких сюжетах, которые каждый раз рождались бы заново из самой жизни и, отражая в себе ее неповторимый склад, раскрывали бы вместе с тем выразительно ту или другую сторону современного общества, его своеобразную психологическую и культурную атмосферу, характеризовали исторически складывающиеся в нем, помимо воли и желания художника, типические формы жизненных отношений между людьми.

Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» касался самых жгучих общественных проблем русской жизни. Но Радищев не мог еще сделать реальные ситуа-

ции русской общественной жизни основой действия, непосредственными элементами сюжетного развития. Отдельные яркие реальные факты, характеризующие крепостнические отношения или политический строй абсолютизма, Радищев проводит перед мысленным взором «путешественника» — наблюдателя, который, реагируя на эти факты мыслью и чувством, извлекает из них серьезные, обобщающие революционные выводы. Реалистическая же литература XIX века сделала самые реальные общественные отношения николаевской России основой динамики, фундаментом сюжетного развития своих произведений. Она заставила непосредственно мыслить и действовать перед читателем тех лиц, которые в произведениях предшествующих писателей либо играли роль социального фона, либо сливались в неопределенный, безликий, социально не расчлененный образ «толпы», окружающей образ романтического героя-мечтателя, и это придало иную перспективу всему изображению.

В своих южных поэмах и в «Онегине» Пушкин первый открыл для русской литературы новое понимание сюжета, без которого не были бы возможны художественные завоевания литературы XIX века.

Первая поэма Пушкина «Руслан и Людмила», с точки зрения сюжета (если иметь в виду не сказочную природу этого сюжета, а его внутреннее строение), изложена еще традиционно — в форме рассказа о трагической разлуке и конечном счастливом соединении двух героев-любовников. Рассказ этот образует условную «рамку» для развертывания ряда пестрых, то героически-рыцарских, то шутливых или сказочно-фантастических «авантюр». Соответственно этому действие здесь не столько движется вперед, сколько постоянно снова и снова задерживается: возникающие неожиданные осложнения и препятствия, мешающие соединению влюбленных, служат автору мотивировкой для введения новых сказочных «авантюр», каждая из которых имеет более или менее самостоятельный характер, а потому развертывается в особый эпизод, имеющий своих героев и самостоятельный внутренний «сюжет», иногда лишь более или менее слабо связанный с судьбой Руслана и Людмилы.

Но уже на следующем этапе пушкинского романтизма, в «Кавказском пленнике», в строении пушкинской поэмы происходит перелом. Несмотря на ту весьма зна-

чительную роль, которую играют в «Пленнике» картины Кавказа (и в особенности картины мирной и боевой жизни черкесского аула), основная сюжетная ось поэмы — история любви пленника и черкешенки — меньше всего может быть оценена как простая «рамка», служащая условной оправой для этих картин. Встреча Пленника (с его свободолюбием, но и с его «преждевременной старостью души», отражающими душевный облик образованного «молодого человека» XIX века) и простодушной черкешенки — «девы гор», одинаково цельной в любви и смерти, — составляет здесь самую сюжетную сердцевину поэмы, ее внутреннюю «душу». Конфликт двух психологически противопоставленных друг другу героев-любовников превращается в поэме в своего рода мельчайшую выразительную «клеточку», анализ которой открывает перед поэтом и читателем широкую историческую перспективу, позволяющую ощутить глубокое и сложное внутреннее драматическое содержание исторического столкновения «цивилизаций» и «дикости».

В статье «Русский человек на rendez-vous» (1858) Чернышевский на примере повести «Ася» и других тургеневских произведений указал на сложный, как бы «двойной» смысл их любовного сюжета. Хотя герой «Аси» действует в повести лишь на арене «личной» жизни и читатель узнает из нее о поражении героя в узко личной, интимно-психологической драме «сердца», поведение тургеневского героя на этой арене характеризует его не только как частное, но и как общественное лицо. «Малая» драма, в которой терпит психологическое и нравственное поражение герой «Аси», становится у Тургенева зеркалом «большой» исторической драмы: личный, интимный конфликт перерастает в исторически выразительную и общественно-типическую коллизию эпохи.

Выводы Чернышевского, сделанные на основе анализа «Аси», можно отнести — в той или иной мере — к сюжетам всей, в особенности реалистической литературы XIX века. Историческое понимание человека и человеческой психологии позволило писателям-реалистам XIX века показать исторический, общественно обусловленный и изменчивый характер даже наиболее интимных сторон личной жизни человека. Психология любого человека — простого или сложного, — действующего на арене как общественной, так и «личной» жизни, впервые могла

быть — и при том вполне сознательно — раскрыта реалистической литературой XIX века как отражение наиболее глубоких и общих по своему смыслу противоречий национальной и всемирной истории.[7] В южных поэмах Пушкин впервые в русской литературе подошел к решению этой задачи. Психологическое столкновение характеров — Пленника и черкешенки, Гирея, Заремы и Марии, Алеко, Земфиры и Старого цыгана — в сфере «личной» жизни сердца насытилось в изображении молодого Пушкина «двойным» содержанием: личный, сугубо «интимный» конфликт (не утратив этого своего личного характера и не превратившись в отвлеченный, абстрактный символ) приобрел вместе с тем широкий, общезначимый смысл, стал зеркалом борьбы и противоречий исторической жизни эпохи.

Сказанное о южных поэмах помогает понять дальнейшую эволюцию форм сюжетосложения в творчестве Пушкина и позднейшей русской реалистической литературе XIX века.

Как мы знаем из писем Пушкина, создавая первые главы «Онегина», Пушкин не раз мысленно соотносил форму и замысел своей поэмы с байроновским «Дон Жуаном». Но чем дальше подвигался «Онегин», тем отчетливее выяснялось в сознании поэта несходство между собой обеих этих поэм, явившихся самыми крупными по масштабности своего замысла, по объему и по кругу охватываемых в них явлений стихотворными произведениями в литературе 1820—1830-х годов. «Дон Жуан» построен английским поэтом на основе традиционной для авантюрных романов XVIII века схемы «похождений» главного героя. История пестрых и неожиданных похождений Дон Жуана стала здесь своеобразной объединяющей «рамой» для лирических и сатирических отступлений поэта и для ряда рисуемых им калейдоскопически сменяющихся эпизодов, сюжетно лишь слабо связанных между собой и имеющих каждый своих особых героев. Пушкин же — как он подчеркивал в своих письмах — стремился создать не «сатиру» или «поэму», а «роман» в том принципиально

[7] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. V. Гослитиздат, 1950, стр. 156—174. См. об этом: М. Лифшиц. Пушкинский временник. Литературный критик, 1936, № 12, стр. 250; Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 195.

новом смысле слова, какой этот термин получил в устах писателей XIX века (понимавших под романом уже не цепь авантюрных эпизодов наподобие «Дон Жуана», а художественно-психологическое целое, построенное на основе единого обдуманного плана и отражающее в самом движении отношений, складывающихся между героями, особый строй, новые, исторически слагающиеся и закономерные черты психологии, жизни и нравов людей XIX века).

Как свободно Байрон ни воспользовался в своей поэме легендарным сюжетом о Дон Жуане и какими капризными, яркими, блестящими узорами его ни расшил, все же самый факт обращения к «готовому», традиционному сюжету, с которым Байрон, даже пародируя его, в определенной мере вынужден был считаться, не давал ему возможности превратить эту поэму в «роман» в том смысле, как это хотел сделать Пушкин. Связанный традиционным сюжетом о любовных похождениях Дон Жуана, Байрон вынужден был строить свою поэму в виде цепи отдельных, сменяющихся, слабо связанных между собой картин, эпизодов и авантюр любовного характера, объединенных общим ироническим тоном повествования, лирико-философскими и сатирическими отступлениями. История фантастических и неправдоподобных любовных «похождений» главного героя стала в его поэме более или менее условной нитью, на которую романист нанизал ряд пестрых эпизодов. В то же время сам главный герой в «Дон Жуане» Байрона, как и в романе XVII—XVIII веков, стоит еще, в сущности, вне общества, вырван из гущи реальных, объективных жизненных связей с другими людьми, противостоит им как вполне «свободная» индивидуальность, опирающаяся всецело на свои личные силы и возможности.

Отказавшись в «Онегине» от романтического пародирования и иронического выворачивания «наизнанку» традиционного поэтического сюжета в духе байроновского «Дон Жуана», обратившись вместо этого как к основе сюжета — к разработке реального бытового и психологического конфликта между типичными, с социально-психологической точки зрения, лицами русского общества своей эпохи, Пушкин получил благодаря этому возможность найти для «Евгения Онегина» принципиально иную форму сюжетного построения. Место условного авантюр-

ного сюжета байроновской поэмы в «Онегине» заняло столкновение между различными представителями русского общества 20-х годов. Вследствие этого вместо ряда калейдоскопически сменяющихся эпизодов, как это было в «Дон Жуане», пушкинский «роман в стихах» превратился в единое, стройное целое. Освобождение от традиционного легендарного материала позволило до конца освободиться и от стеснительной авантюрной формы повествования, заменив ее новым способом сюжетного построения, соответствующим общим эстетическим нормам реалистической литературы XIX века, стремившейся заменить старые, традиционные сюжеты и формы сюжетосложения принципиально иными, каждый раз заново рождающимися из самой жизни, отражающими ее реальные законы и нормы.[8]

Примененный Пушкиным в «Евгении Онегине» новый для русской литературы его времени принцип сюжетного строения большого повествовательного произведения получил дальнейшее развитие в прозаическом русском реалистическом романе XIX века. Из более или менее устойчивой и традиционной схемы, скрепляющей на живую нитку ряд разрозненных новеллистических эпизодов, сюжет в реалистическом романе XIX—XX веков превратился в подвижную, изменчивую, каждый раз заново рождающуюся из глубокого художественного постижения образную модель существующего общества, отражающую его своеобразное строение, исторически закономерные для него в данную эпоху конкретно-исторические формы общественных и личных связей между людьми. Эта трансформация самой категории сюжета характерна, как мы постараемся показать дальше, не только для романа, но и для повести, рассказа и других повествовательных жанров реалистической литературы. На смену устойчивым полуэпическим сюжетам и формам повествования в реалистической литературе приходят многообразные индивидуальные и в то же время типические сюжеты, обращение к которым открывает для писателя-реалиста и повествователя возможность сделать жанр произведения максимально изменчивым, вырази-

[8] Подробнее см. об этом нашу статью «Пушкин и пути русской литературы». В кн.: Пушкин и русская культура. Изд. «Наука», М.—Л., 1967.

тельным и гибким, приближая его внутреннюю структуру к сложному, многообразному и пестрому течению самой жизни.

2

Изменение природы и функции сюжета, его превращение в рождающуюся каждый раз заново вместе с самим произведением внутреннюю форму последнего, в подвижную и изменчивую художественную модель изображаемого мира, свойственных ему социальных условий и отношений между людьми — такова, как представляется автору настоящих очерков, важнейшая общая закономерность, определяющая специфику жанров реалистической литературы. Другая существенная особенность ее — обогащение структуры каждого жанра за счет усиливающегося взаимодействия между ними.

В своем развитии реалистическая проза и, в частности, роман стремятся овладеть всем материалом действительности — прошлой и современной, всеми ее разнообразными аспектами и темами и сделать их предметом глубокого художественного исследования. Отсюда — постоянные жалобы художников-реалистов на то, что их предшественники и современники отражали жизнь вообще — и в особенности жизнь широких, демократических слоев населения — недостаточно полно и что целые, важные пласты ее оставались вне поля их зрения. Толстой писал в дневнике в 1898 г., что поэзия прошлых веков занималась по преимуществу «сильными мира» и не затрагивала жизни «людей простых».[9] Почти то же самое заявлял Достоевский, видевший недостаток современной ему «помещичьей» литературы в том, что она отдавала свое основное внимание дворянству и равнодушно прошла мимо остальных многочисленных «уголков» русской жизни.[10]

И вместе с тем стремление к постоянному расширению диапазона художественного исследования жизни, к втягиванию в него новых пластов жизненного мате-

[9] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 53. Гослитиздат, М., 1953, стр. 212.

[10] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 36.

риала — не только «поэтического», в традиционном смысле слова, но и сугубо «низкого», «прозаического», с точки зрения дореалистической эстетики, — совмещались в лучших и наиболее совершенных образцах литературы реализма со стремлением к глубокой, концентрированной передаче самой «сути» современной жизни, ее общей социально-исторической, психологической и нравственной атмосферы, наиболее глубоких проблем и закономерностей. Отсюда и совмещение тенденций к углубленному аналитическому рассмотрению каждого отдельного явления и пласта прошлой и современной действительности с тенденцией к воссозданию ее сложного внутренне расчлененного и в то же время цельного, обобщенного художественного образа, т. е. к построению произведения, которое изображало бы не отдельные, разрозненные «куски» жизни, но давало широкую, синтетическую ее картину (или хотя бы передавало ее общую атмосферу и дух, как это имеет место в «маленьких» рассказах Чехова, Куприна, Бунина, М. Горького).

С этими двумя — противоположно направленными и в то же время исторически связанными — тенденциями, свойственными реалистической литературе, соединены столь же неотъемлемые и характерные для нее тенденции к внутренней дифференциации и интеграции жанров.

Каждый важный и общезначимый аспект индивидуальной и общественной жизни стремится в эпоху реализма получить в литературе свое, специфическое — и притом развернутое — отражение, а потому претендует в известном смысле на «свой» особый жанр (или «поджанр»). Вследствие этого роман и другие прозаические жанры дробятся на несколько жанровых разновидностей, из которых каждая приобретает свои устойчивые признаки и даже вырабатывает нередко свои, специфические приемы развертывания действия и композиционного построения. Так образуются наряду с известными уже до XIX века жанрами философского, утопического, исторического, психологического, авантюрного романа сначала роман социальный в широком смысле слова, а затем и такие, еще более поздние разновидности жанра, как роман «производственный», «крестьянский», детективный, роман-хроника, роман-биография, научно-фантастический роман и т. д. Такая же внутрижанровая дифференциа-

ция, образование различных, устойчивых разновидностей и «поджанров» в той или иной мере характерны в XIX—XX веках для малых жанров повествовательной литературы — повести, рассказа, очерка, а также для лирических и драматических жанров.

Но закономерная, вследствие усложнения и дифференциации самой общественной жизни, отражаемой в литературе, выделения в ней все новых и новых сторон, дифференциация литературных жанров в эпоху реализма столь же закономерно и неизбежно наталкивается на противоборствующую тенденцию, вытекающую из самой сущности художественной литературы вообще и из закономерностей реалистической литературы, в частности. Ибо всякая, а в особенности реалистическая литература, по самому своему существу стремится не к воспроизведению отдельных, оторванных друг от друга и абстрагированных из общей связи кусков (или аспектов) действительности, но к выявлению общего смысла, раскрытию внутреннего единства и связи жизненных явлений. А поэтому центробежная тенденция, стремление к охвату все новых и новых сторон действительности и соответственно — к образованию новых жанровых модификаций неизбежно наталкиваются в литературе реализма на центростремительную, побуждающую писателя при обращении к любой теме и любой разновидности жанра рассматривать их не как отдельные, изолированные сферы, но лишь как особые области раскрытия и проявления универсальных, общих определяющих закономерностей личного и общественного бытия.

Отсюда указанное выше, закономерное для реалистической литературы, сложное сочетание тенденций к дифференциации и интеграции жанров. Ибо, с одной стороны, складываясь в условиях колоссального — по сравнению с докапиталистическими формами общества — усложнения всего механизма общественной жизни, распадения ее на ряд особых (приобретающих порою видимость полной внешней самостоятельности) сфер человеческой жизни и деятельности, реалистическая литература XIX и XX веков не может не считаться с этим усложнением самой структуры современной ей жизни, должна соответственно допускать максимальное богатство, гибкость и разнообразие своих жанровых форм. И вместе с тем тенденция к увеличению числа жанровых модификаций за-

кономерно сочетается в литературе эпохи реализма с тенденцией к интеграции жанров, к разработке сложных синтетических жанровых форм, призванных выявить основные всеобщие силы и законы действительности, раскрыть сложную связь различных ее явлений и аспектов, воссоздать для читателя ее широкий, целостный образ, проникнуть во взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего, природы и истории, общественной и личной жизни.

Поэтому, несмотря на тенденцию к жанровому дроблению и дифференциации, провести границы между отдельными жанрами и их разновидностями, в эпоху реализма особенно, когда речь идет о произведениях, имеющих в развитии данного жанра в национальных и мировых масштабах выдающееся значение, становится гораздо труднее, чем прежде. «Преступление и наказание» Достоевского различные исследователи относили к жанру психологического, идеологического, философского, социального, «социально-криминального» романа и т. д. — и каждое из этих определений в известном смысле верно, поскольку оно опирается на ту или иную грань реального содержания этого гениального романа. Но в то же время каждое из названных определений недостаточно, слишком узко, фиксирует лишь один аспект, один из многих моментов содержания романа Достоевского. На деле по своему жанру он шире любого из этих определений. То же самое можно с большим или меньшим правом сказать почти о каждом крупном произведении реалистического искусства слова. «Война и мир» — и исторический роман, и роман-эпопея, и своего рода семейная хроника, и психологический роман, и «роман воспитания» и т. д. — или, вернее, «Война и мир» обнимает в себе переплавленные и перестроенные — в соответствии с новым жанровым качеством — элементы всех этих жанров, не совпадая ни с одним из них и представляя собой иное, принципиально новое жанровое образование.

Наряду с тенденцией к интеграции жанров (на основе их предшествующей дифференциации) литературе реализма свойственна и тенденция к объединению, поскольку оно допустимо в пределах данного жанра, элементов различных поэтических родов — объединению не механическому, а органическому, осуществляемому на основе их художественного взаимодействия и внутреннего взаимо-

проникновения, без нарушения качественной определенности, свойственной данному поэтическому роду.

Для дореалистической литературы нового времени было характерным стремление к разграничению жанров. Каждый литературный жанр мыслился в эпоху классицизма как точно очерченная, вполне самостоятельная сфера поэзии, подчиненная своим, неизменным, раз навсегда установленным нормам. Строго отграничены друг от друга были в это время в глазах писателя не только различные жанры — эпопея, трагедия или ода, но и различные искусства, а также «поэтическое» и непоэтическое слово, «высокий» и «низкий» штиль, область поэзии в собственном смысле слова и сфера деловой, прозаической речи.

В эпоху сентиментализма и в особенности романтизма границы, отделяющие друг от друга отдельные искусства, а также художественные роды и жанры, становятся значительно менее определенными, более гибкими. Отдельные жанры перестают мыслиться теперь как независимые друг от друга сферы, каждая из которых отделена от соседней плотной и непроницаемой стеной. Они начинают рассматриваться как выражение единой личности поэта (или стоящего за ней единого мира поэзии, высшими законами которого являются скрытые от глаз внешнего наблюдателя законы мировой жизни, постигаемые чувством и воображением поэта).

Со стремлением к отказу от условностей романтической поэзии и максимальному приближению литературы к самой гуще действительности стоит характерное нередко для реализма на начальной ступени его развития тяготение к очерковости. «Физиологический» очерк различных городских (а затем и деревенских) типов, рассказанное почти в протокольной форме, неприкрашенное «истинное происшествие», противостоящее выдуманному сочинительству, одним словом — литература «факта», противостоящая литературе «воображения», — таковы характерные черты этой ранней, полемической ступени развития реализма.

Однако с борьбой против литературной условности, свойственной старым жанрам, стремлением противопоставить им простые, неприкрашенные факты жизни, в литературе реализма — как уже говорилось выше — сосуществует тенденция к построению сложного — расчленен-

ного и в то же время целостного — ее отражения. Поэтому с полемическим стремлением к «очерковости», к отвержению сложных психологических коллизий, любовной интриги на одних ступенях и у одних направлений реалистической литературы в историческом развитии реализма переплетается и сосуществует противоположное стремление других ее представителей и направлений — освоить и творчески переработать все ценные традиции предшествующей литературы, подчинив их задаче широкого, свободного и многопланового изображения жизни и обогатив с их помощью внутренние ресурсы и самый язык реалистического искусства слова. Так, уже Пушкин широко вводит в роман психологические, лирические и драматические элементы, и в дальнейшем роман и повествовательная проза вообще в России, да и в других странах движется именно по этому пути, широко насыщаясь изнутри лирическими и драматическими мотивами, сложным образом вбирая в себя и перерабатывая ценные традиции почти всех основных жанров дореалистического искусства — от летописи, легенды, народной сказки и жития до классической трагедии и романтической лирики.

О сплаве в романе (и вообще в повествовательной прозе реализма) элементов различных поэтических родов писал в России еще в 1840-е годы В. Г. Белинский, а позднее — Ф. И. Буслаев: «Обнимая в своей эластической форме все прежние виды поэтических произведений, роман, в лучших его образцах, — заметил последний, — с избытком дает нам и лирические описания природы с возвышенными поводами и фантастичностью причудливых впечатлений, и нежнейшие излияния восторженного чувства, поднимает из глубины души горькую насмешку и упреки совести, или вводит нас в драматическую тревогу страстей, в непримиримое состязание характеров, раздражает трагическими сцепленьями и катастрофами, или смешит комизмом бесцельной пошлости и нравственного ничтожества, во всей их обнаженной наивности: словом все, что мы потеряли для художественного наслаждения в прежних элегиях, идиллиях, балладах, эпистолиях и других поэтических формах — все это с избытком старается наверстать нам романист. Но этого... мало. В романе мы ищем не одной поэзии Мы привыкли снисходительно относиться к поэтическим

способностям романиста, потому что ожидаем от него больше, нежели одного художественного удовлетворения».[11] В последнее время мысль Белинского и Буслаева о взаимодействии различных родов в реалистической литературе и в особенности в романе усиленно акцентирует в советском литературоведении в своих работах В. Д. Днепров.[12] Он предложил на этом основании рассматривать роман не как жанр, равноправный с другими, а как *новый род* литературы — гипотеза, вряд ли заслуживающая специальных, развернутых возражений, если учесть общую тенденцию к взаимодействию литературных родов и жанров, свойственную в той или иной мере всей литературе реализма. На деле тенденция эта не лишает ни одного из жанров принципиальной, специфической для них качественной определенности, она всякий раз, в том числе и в романе, опосредствована особой природой и закономерностями данного жанра.

3

Для понимания общих принципиальных особенностей жанрообразования в литературе XIX и XX веков нужно учитывать, по нашему мнению, еще одно важное обстоятельство.

Русский писатель докарамзинской эпохи обладал еще относительно узким литературным кругозором. Ему были известны лишь сравнительно небольшой круг памятников национальной и мировой литературы (главным образом античной и французской) и — соответственно — сравнительно небольшое число признанных и канонизированных в его эпоху, строго регламентированных в его понимании литературных жанров.

С конца XVIII, а в особенности начала XIX века положение в этом отношении в России, как и в других странах Европы, принципиально меняется. Разрушение замкнутых национальных организмов и рост международных

[11] Ф. И. Буслаев. Мои досуги, ч. 2. М., 1886, стр. 410.

[12] В. Днепров. Проблемы реализма. Изд. «Советский писатель», Л., 1961; В. Днепров. Черты романа XX века. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1965. Обоснованную, на наш взгляд, критику указанной гипотезы Днепрова см.: В. Кожинов. Происхождение романа. Изд. «Советский писатель», М., 1963.

связей — материальных и духовных — способствуют в эпоху капитализма росту исторического сознания. Уже для эпохи романтизма повсюду и, в частности, в России характерен тип писателя, обладающего неизмеримо более широким историческим кругозором и более широким знанием мировой литературы, чем для предшествующих времен. Эпоха же реализма открывает дальнейшие, еще более широкие возможности для роста исторического сознания писателя и читателя.

Благодаря развитию международных культурных связей и доступному ему более разностороннему знанию исторического прошлого писатель эпохи реализма получает возможность рассматривать свое творчество на широком фоне истории национальной и мировой литературы, с учетом многообразия ее стилистических и жанровых тенденций. Обдумывая и создавая свое произведение, он может соотносить его мысленно не с одной жанровой традицией (или несколькими классическими образцами, представляющимися ему идеальным выражением «вечных» законов жанра), как это имело место у его предшественников, а с огромным и пестрым репертуаром мировой литературы, с разнообразными памятниками и жанрами разных веков. И в то же время, обладая более развитым самосознанием, чем его предшественники, он относится к известным ему жанровым традициям более свободно, не рассматривая их как нечто обязательное, данное ему от природы, а подходя к ним исторически и критически.

Охарактеризованные выше новые исторические условия творчества писателей XIX—XX веков — более широкий, чем у их предшественников, исторический кругозор, свойственный их эпохе, и доступное им более свободное и сознательное отношение к традиции — имеют весьма существенное влияние на процесс развития жанров в эту эпоху. Уже русский писатель XVIII века мог, создавая свое произведение, соотносить его с несколькими различными образцами развития данного жанра как в национальной, так и в зарубежной (прежде всего, как было замечено выше, античной и французской) литературах. Но, несмотря на то, что ему было известно несколько различных вариантов жанра комедии, басни или сатиры, законы этих жанров мыслились им как нечто абсолютное и общеобязательное, а различные их памятники — как образцы более или ме-

нее совершенного осуществления постоянных идеальных норм, свойственных этим жанрам. В XIX же веке увеличивается как количество исторических, национальных, индивидуальных вариаций каждого жанра, известных писателю из прошлого или из опыта современной литературы, так и способность его подходить к ним избирательно, строя жанр своего произведения на основе сознательного, трезвого и критического отношения к опыту своих предшественников и современников, отталкиваясь от одних созданных ими жанровых традиций и используя (или творчески переосмысляя) другие.

Так, Толстой, создавая «Войну и мир» и позднее размышляя над жанром этого своего романа-эпопеи, соотносил его мысленно то с образцами предшествующего и современного ему зарубежного романа, то с русским романом (давшим, по его убеждению, многочисленные образцы отклонения от традиционного типа западноевропейского романа), то с «Илиадой» Гомера, и т. д. Достоевский, в ходе работы над своими романами, соотносил их с «Жил Блазом», «Дон Кихотом», романами Диккенса и Гюго, различными по жанру произведениями Пушкина и Гоголя. И аналогичное сложное переплетение творческого притяжения к предшествующим этапам развития жанра и отталкивания от них мы встречаем не только в творчестве романистов, но и рассказчиков и поэтов эпохи реализма. Некрасов создает многие совершенно новые для своего времени поэтические жанры, но он мыслит их на фоне определенных произведений и жанров творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева. Можно было бы сказать, что многие произведения и жанры Пушкина присутствуют в поэзии Лермонтова, Некрасова, Блока для читателя в «снятом» виде — и это не только особенность читательского восприятия, но и сознательный расчет автора.

Отсюда вытекает большее разнообразие в эпоху реализма индивидуальных вариантов и разновидностей каждого жанра, чем на предшествующих стадиях литературного развития. Знание различных литературных образцов, доступность писателю многочисленных, разнообразных вариантов каждого жанра и различных жанровых тенденций в сочетании с сознательным отношением к ним открывают перед писателем в области разработки жанровой структуры его произведений новые возможности. Они позволяют ему в соответствии со своим мировоззрением, общест-

венной позицией, предметом изображения, творческими задачами, индивидуальным художественным вкусом и темпераментом предельно свободно и сознательно строить жанр своего произведения, используя для художественного выражения и исследования жизни разнообразные литературные традиции (или отталкиваясь от них, создавая, в творческой полемике с ними, новую, индивидуальную разновидность данного жанра).

4

Последний вопрос, которого необходимо коснуться, говоря об общих, определяющих принципах реалистической поэтики, имеющих силу не для того или иного, отдельного, но для всех родов и жанров реалистической литературы, — это проблема художественной перспективы. Ее значение для реалистического романа в последнее время особенно убедительно показал в своих работах талантливый немецкий филолог-англист Р. Вайман.[13]

Как подчеркивает Вайман, в классическом эпосе нет и еще не могло быть индивидуальной перспективы, из которой неизбежно исходит всякий рассказчик и в соответствии с которой он выбирает для своего повествования тех или иных персонажей, те или иные события и самый способ повествования. Та перспектива, в которой здесь ведется рассказ, установлена преданием. Для литературы же нового времени вопрос о той или иной индивидуальной авторской перспективе повествования и изображения событий является одним из вопросов первостепенной важности. Именно она в наиболее концентрированном виде выражает в реалистическом повествовании самую суть авторского миропонимания и отношения к жизни. И вместе с тем из нее в значительной мере вытекает самый способ ведения рассказа, его композиция, группировка персонажей, смена детального, «микроскопического» и более обобщенного, «панорамного» или «телескопического» планов изображения, поручение рассказа тому или иному лицу и т. д.

[13] См.: 1) R. Weimann. Erzählerstandpunkt und point of view. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1962, № 4, S. 369—416; 2) R. Weimann. Erzählsituation und Romantypus, Sinn und Form, 1966, N 1, S. 109—133.

Выдвинутая Р. Вайманом проблема художественной перспективы, в которой ведется рассказ, является, также и с нашей точки зрения, одной из центральных проблем реалистической поэтики.

Всякое повествование — не только воспроизведение тех или иных сторон действительности, но и определенная ее интерпретация. Это относится и к реалистической литературе и искусству, которые, как мы стремились показать выше, связаны всегда теснейшим образом с верным ощущением, присущим самой жизни, шкалы жизненных ценностей, т. е. с определенным ценностным подходом к каждому ее явлению.

Этот ценностный подход писателя к жизни, верная или неверная оценка и интерпретация им общего смысла изображаемой действительности и смысла отдельных ее явлений непосредственно связаны с большей или меньшей широтой его практических и теоретических связей с действительностью, а следовательно, и с большей или меньшей широтой и верностью той общей перспективы, в которую включаются в его изображении отдельные разрозненные явления и элементы действительности.

Таким образом, проблема верной, соответствующей действительности и общественной практике (или неверной) перспективы в реалистическом искусстве слова — не только проблема мировоззрения. Та или иная перспектива изображения, определяемая мировоззрением писателя в широком смысле слова, в свою очередь определяет сюжет произведения, принципы его художественного построения, влияет на выбор предмета и самого способа изображения.

Поэтому различие художественной перспективы и определенное им различие трактовки и интерпретации жизни в реалистическом искусстве может оказаться существеннее для результатов творческого процесса, чем близость (и даже тождество) предмета изображения. Именно на этом в первую очередь основано громадное значение творческой индивидуальности художника, его индивидуальной манеры и стиля для реалистического искусства слова: «. . . один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров. . .» [14]

[14] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 7.

И вместе с тем как бы своеобразны и индивидуальны ни были художественный стиль и манера изображения, они всегда вытекали и должны вытекать в реалистическом искусстве из широкой и верной общественно-художественной перспективы, питаться и определяться ею. Ибо без этого неизбежно в той или иной мере страдает или рушится связь между объективным и субъективным моментом в литературе, между изображением и оценкой, внутренними законами рисуемой художником предметной реальности и субъективным, авторским отношением к ней. Таков один из важнейших теоретических выводов, к которому приводит, как мы постараемся показать ниже, изучение всей истории и поэтики русского реализма XIX века.

С этой точки зрения можно сказать, что законом реалистического искусства и литературы является не только наличие у автора творческой индивидуальности, но и *значительность этой индивидуальности,* которая определяется в первую очередь широтой, многосторонностью и глубиной авторского отношения к жизни.

Не случайно всякое крупное произведение реалистической литературы ведет нас не только к своим героям, но и к автору, вызывает у читателя интерес к его личности, его взглядам на жизнь и даже к его биографии. Подобный интерес определяется, с нашей точки зрения, самой природой реалистического искусства слова, вытекает из внутренних основ его поэтики.

В произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Щедрина жизнь представлена всякий раз в определенной человечески значительной художественной перспективе. И значительность этой перспективы с благодарностью ощущается читателем, вызывает у него интерес и уважение к личности автора и его духовному миру. Ибо без богатой, полнокровной, насыщенной глубокими духовными исканиями жизни писателя невозможна и широкая, ясная и значительная перспектива изображения.

Исследователи Толстого постоянно писали и пишут о том, что его произведения можно назвать звеньями единой духовной автобиографии их творца. Толстой начал свой путь с замысла романа «Четыре эпохи развития», замысла, к которому восходит идея повестей «Детство», «Отрочество» и «Юность». Его первой творческой лабора-

торией, как блестяще показал Б. М. Эйхенбаум, на протяжении периода его литературного ученичества, был дневник, в работе над которым формировались те принципы пристального, требовательного анализа, беспощадного раскрытия противоречий своей собственной душевной жизни и жизни других, окружающих людей, которые получили дальнейшее развитие в его повестях и романах. Отдельные произведения Толстого и целые периоды его творчества можно рассматривать как постепенно расширяющиеся концентрические круги, охватывающие все более широкий круг вопросов и впечатлений, тесно связанных с личной биографией автора и историей его внутреннего духовного формирования. Так, кавказские и севастопольские рассказы впитали в себя живой опыт военной службы автора на Кавказе и в Севастополе, в «Люцерне» отразились факты и размышления, вызванные первой поездкой Толстого за границу и его столкновением с буржуазной цивилизацией Запада, в «Семейном счастье» — переживания первых яснополянских лет, и т. д. Образы Николиньки Иртеньева и Нехлюдова, каждый из которых стоит в центре не одного, а нескольких произведений 1850-х годов, также непосредственно ведут читателя к стоящей за ними личности их автора, воспринимаются как его духовные двойники. Эта подчеркнутая самим автором связь между многообразным, меняющимся содержанием его повествовательного творчества и историей его личности сохраняется и в позднейших произведениях Толстого, о чем свидетельствуют не только образы Пьера Безухова в «Войне и мире», Константина Левина в «Анне Карениной», Дмитрия Нехлюдова в «Воскресении», но и весь круг жизненных вопросов, стоящий в центре каждого из этих, крупнейших и многих других, меньших по объему, произведений Толстого.

Благодаря этому Толстой занял в сознании читателей место не только среди величайших писателей всех времен, но и вышел для многих из них за пределы литературы, перешагнул их. Самая жизнь его стала художественным произведением, примером «героической биографии» (если воспользоваться определением Р. Роллана).

Сказанное о Льве Толстом в той или иной мере относится к каждому крупному писателю-реалисту русской и мировой литературы (как относится уже и к их непосредственным предшественникам — романтикам). Но в творче-

стве романтиков личность и характер творца, как правило, особенно явственно отражались в тех создаваемых им образах, которые служили для писателя проекцией его авторского «я». В реалистической же литературе значение авторского «я» для читателя определяется не только и не столько внедрением в ткань художественного произведения отдельных личных мотивов и высказываний субъективного порядка, сколько широтой и многосторонностью той общественной и художественной перспективы, которая определяет собой общую концепцию произведения, пронизывая его от начала до конца, сообщая ему те глубочайшие внутренние единство и цельность, обязательным условием которых Толстой считал наличие у автора своего, широкого, убедительного и общезначимого взгляда на мир и людей.[15]

[15] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30. Гослитиздат, М., 1951, стр. 3—4. Ср. «Литературное наследство», №№ 37—38, М., 1939, стр. 525 (слова Л. Толстого, записанные В. Г. Чертковым).

ЧЕЛОВЕК. МИР ЧЕЛОВЕКА. ВРЕМЯ. ПРОСТРАНСТВО

1

«Есть путь, идя по которому легче всего проникнуть в тайну творческого метода писателя. Путь этот — человек в его изображении. Человек в изображении писателя — это тот центр, к которому стягиваются все нити, управляющие художественным механизмом произведения, тот фокус, в котором получает свое наиболее яркое воплощение „стиль“ писателя. Человек всегда был и будет основным объектом художественного познания, и именно в принципах его изображения — ключ к пониманию творческого метода художника».[1]

Эти глубокие и точные слова И. П. Еремина можно отнести не только к отдельному писателю, но и к литературному направлению и даже к искусству и литературе целой исторической эпохи.

Книга Д. С. Лихачева «Человек в литературе Древней Руси» [2] — превосходная иллюстрация того, как важно для понимания литературы каждой эпохи создание обобщающего труда об образе человека в литературе и основных принципах его изображения. На очереди — создание аналогичных по проблематике трудов также для последующих этапов развития русской литературы, в частности для реализма XIX века.

В рамках настоящих очерков мы не можем поставить перед собой задачи дать исчерпывающее освещение вопроса об изображении человека в русской литературе

[1] И. П. Еремин. Литература Древней Руси. (Этюды и характеристики). Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 239.
[2] Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. Изд. «Наука», М., 1970.

XIX века, об эволюции путей и методов его изображения. Однако без принципиального, хотя бы крайне предварительного ответа на этот вопрос наше освещение поэтики русского реализма осталось бы неполным.

В свое время О. Уайльд утверждал, что Бальзак «создал» XIX век, которого до появления его романов не существовало.[3] Несмотря на внешнюю парадоксальность этого утверждения, в нем есть своя правда: реалистическая литература XIX века во многом открыла людям заново глаза на окружающую действительность, заставила их увидеть лицо своего времени и образы своих типических современников в новом свете.

Уже перед писателями начала XIX века, творчество которых складывалось в условиях новой, послереволюционной эпохи, жизнь поставила иные задачи, чем перед их предшественниками. Им предстояло впервые открыть и художественно освоить целый новый материк. Человек XIX века, духовно сформировавшийся в обстановке новой, пореволюционной действительности, не был похож на героя литературы XVII—XVIII веков. Он был во многом ближе по своему интеллектуальному облику к герою литературы Возрождения — и не случайно в начале XIX века отталкивание от традиций классицизма обычно сопровождалось столь же сильным притяжением к образам Гамлета и других шекспировских персонажей. Мыслящий и чувствующий человек нового века имел за плечами долгий и поучительный опыт предшествующих поколений, он был наделен глубоким и сложным внутренним миром, перед его умственным взором витали исторические образы эпохи Французской революции, наполеоновских и антинаполеоновских войн, национально-освободительных движений начала XIX века, образы поэзии Гёте и Байрона. Но изменился неузнаваемо по сравнению с прошлым не только духовный мир передовой, мыслящей личности, которая требовала от писателя своего отражения в литературе. Жизнь, мировоззрение, духовный облик народных масс также претерпели значительные изменения по сравнению с прошлым. Человек из народа, который участвовал во Французской революции или на плечи которого легла тяжесть борьбы с Наполеоном, не мог быть изобра-

[3] См.: О. Уайльд. Упадок лжи. Полн. собр. соч., т. 3, Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1912. стр. 176.

жен в литературе теми средствами, какими изображали народ поэты и романисты предыдущего столетия, — он требовал для своего поэтического воплощения иных приемов и методов изображения.

В России Отечественная война 1812 года сыграла в духовном и нравственном развитии общества роль того важнейшего исторического рубежа, который по своему значению для национальной культуры может быть сопоставлен с периодом революции XVIII века на Западе. После Отечественной войны 1812 года культурно-исторический облик русского общества настолько глубоко изменился по сравнению с XVIII столетием, что его нельзя было изображать с помощью уже наличного арсенала традиционных поэтических образов и средств, разработанных поэтами и повествователями XVIII—начала XIX века, включая Карамзина и молодого Жуковского. Образ умного, скептического вельможи, наслаждающегося радостями жизни и в то же время с тревогой прислушивающегося к «глаголу времен», в котором ему слышится предвестье не только его собственной неизбежной смерти, но и предвестье неизбежного разрушения всего окружающего его пышного великолепия, падения героев и царств, — этот центральный образ поэзии Державина уже не мог найти в сердцах молодежи, которая участвовала в борьбе с Наполеоном или духовно сложилась в период Отечественной войны, того поэтического отклика, какой он имел у ее отцов. Но и центральные образы сентиментальных повестей Карамзина, поэзии Жуковского и Батюшкова были созвучны лишь некоторым, отдельным сторонам души и сердца людей нового века, далеко не во всем отвечая их более сложным духовным запросам и потребностям. Только Пушкин первый в русской литературе XIX века смог и в стихах и в прозе найти адекватные средства для воплощения разностороннего духовного мира, исторического облика и поведения того нового, глубоко мыслящего и чувствующего героя русской жизни, который занял в ней центральное место после 1812 года и в особенности после восстания декабристов.

На протяжении всего XIX века в России постепенно разворачивалось общественное движение огромной глубины и силы. По известной характеристике Льва Толстого, которую В. И. Ленин оценил как классическую формулировку самой сути русского исторического процесса поре-

форменной эпохи, в стране «все... переворотилось».[4] Переворот, который начал подготовляться еще в первой половине XIX века, непосредственно затрагивал самые основные, повседневные условия жизни массы и в то же время он сообщал громадный интеллектуальный, нравственный заряд стремлениям и жизненным исканиям передовых сил русского общества. Длительный и сложный процесс этих исканий, его общественный пафос, пробужденная им моральная и интеллектуальная энергия явились теми источниками, из которых почерпнули свою силу центральные образы русского реалистического романа, повести, рассказа, русской поэзии и драматургии XIX века.

2

Новые методы изображения человеческой личности, разработанные реалистической литературой XIX века, меньше всего могут рассматриваться как сумма чисто «технических», узко профессиональных приемов. Эти методы возникли как отражение новой структуры самой человеческой личности и соответствующего усложнения форм ее отношения к миру.

Как показал К. Маркс и Ф. Энгельс в «Немецкой идеологии», в добуржуазных формах общества кастовые и сословные черты представлялись отдельной личности неотделимыми от ее индивидуальности.[5] Эта общая черта жизни и сознания добуржуазных общественных формаций получила непосредственное отражение в литературе древности и средневековья, которые выработали обобщенные идеализированные, монументальные образы князя, воина, мудреца, священнослужителя и т. д., создающиеся с помощью репертуара постоянных, повторяющихся формул и приемов изображения.[6]

В античном и феодальном мире отдельный человек еще не ощущал и не мог ощущать в себе личного начала с та-

[4] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 100.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 77.
[6] Ср.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 84—108; С. Г. Бочаров. Характеры и обстоятельства. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер, Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 327—342.

кою силой, с какою ощутил его человек нового времени, так как личное, индивидуальное в эти эпохи еще было непосредственно связано с сословным. Поэтому и в литературе личное в древнем мире и в средние века выступало не столько как отклонение от типической, общесословной бытовой и этической нормы, сколько как ее особенно могучее и сильное выражение, необычное лишь по своему масштабу (но по содержанию соответствующее устойчивому, традиционному пониманию красоты, доблести, чести; идеальных свойств воина, властителя или духовного пастыря).

В отличие от этого в буржуазном обществе классовое положение, сословие, профессия и даже образ жизни начинают казаться отдельной личности все чаще чем-то случайным, не затрагивающим ее наиболее интимной, сокровенной сути. А это ведет к исторически закономерному отходу от старых, монументальных форм типизации, вызывает потребность в более сложных, индивидуализированных приемах изображения человека в искусстве. В реалистической литературе XIX—XX веков они получают наиболее широкое и полное развитие.

«Во всех формах общества, где господствует земельная собственность, — пишет К. Маркс, — преобладают еще естественные отношения. В тех же, где господствует капитал, преобладают общественные, исторически созданные элементы».[7] Это обобщающее замечание К. Маркса имеет также непосредственное отношение к вопросу о различии принципов изображения человека в искусстве и литературе древности и средневековья, с одной стороны, и нового времени, с другой. В то время как в древневосточном, античном, средневековом искусстве в качестве типичных черт человеческого образа выступают еще, как правило, идеализированные и приписанные легендарно-мифическим «предкам» естественные, родовые черты, в литературе нового времени на первый план выступают общественные, «исторически созданные» черты человека. Типическое теряет здесь свое прежнее значение наиболее высокого и полного развития свойств, присущих человеку по его природе. Оно становится выражением конкретных, социально-исторических черт человеческой природы, формируе-

[7] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 733.

мых и активно стимулируемых данной, исторически сложившейся формой общественных связей и отношений между людьми.

Поскольку в литературе древнего мира и средних веков каждый персонаж был царем или воином, купцом или пастухом, пути формирования его внутренного мира не требовали от литературы особого анализа. Даже в том случае, когда герой отклонялся от обычных норм жизни и сознания своей среды, это происходило под влиянием наущения бога или дьявола, а потому принималось литературой как некая данность, не требующая дальнейших объяснений. То же относится и к другой возможной в античном романе, в средневековых литературах Востока и Запада причине внезапного перелома в жизни героя — любовному чувству, которое изображалось обычно в эти эпохи как некое внезапное, мгновенное «наваждение», а потому влияние его на жизнь героев не нуждалось в более сложных мотивировках.

В отличие от этого реалистическая литература XIX века поставила своей задачей изобразить человеческий характер не как некую историческую данность, но как особый — в каждом случае — результат сложных и многообразных влияний природы, общества, истории. Отсюда стремление русских и зарубежных писателей-реалистов XIX века представить внутреннюю объемность, многослойность, сложность не только каждого отдельного человеческого характера, но и внешнего мира, формирующего человека и воздействующего на него.

Даже писателей XVIII века еще сравнительно мало интересовало конкретное многообразие человеческих занятий, профессий, различных сфер человеческой деятельности, особые условия жизни разных слоев и разрядов населения, так как не эти меняющиеся условия, но «вечная» природа человека, его добрые или порочные наклонности определяли основное ядро характера персонажей. В реалистической литературе XIX века положение в этом смысле изменяется: отвлеченная «антропологическая» точка зрения на человека здесь уступает место более конкретной, социологической (или, во всяком случае, дополняется и корректируется ею). Город и деревня, столица и усадьба, жизнь помещика, офицера, крестьянина, разночинца, купца со своим специфическим укладом и ритмом жизни, своим кругом занятий и интересов получали в ней

в каждом особом случае предельно точное, выпуклое и неповторимое отражение во всей реальной жизненной конкретности, со всем многообразием присущих им внутренних противоречий и тенденций.

В литературе XVIII века природа выступала по преимуществу либо как выражение мощи, красоты и величия вселенной, либо как символ «естественной» природы человека, его первоначальной чистоты и невинности, утраченных им в дальнейшем ходе развития цивилизации. В литературе же XIX века не только человек, но и природа, многообразные связи между нею и человеком становятся для писателя предметом пристального художественного анализа. Природа выступает для него теперь все чаще как поле проявления не одной, а многих, постоянно действующих, различных по своему значению для человека, нередко противоположно направленных сил. Она интересует писателя одновременно и как один из источников формирования национального характера, и как арена человеческой деятельности, и как дружная или враждебная человеку сила, воздействующая своими явлениями на его жизнь и сознание. В результате вся жизнь отдельного человека и каждый из ее особых элементов оказываются часто у крупнейших писателей-реалистов XIX века либо непосредственно, либо ассоциативно связанными с жизнью природы, ее круговоротом, происходящими в ней изменениями, а изображение самой природы и отдельных — частных — ее явлений получает невиданную в литературе прошлых веков аналитическую точность, полноту и конкретность.[8]

Не только исследование природы, окружающей человека, воздействующей на его характер и поступки, природы, воспринятой во всем многообразии ее связей с человеком, становится для реалистической литературы XIX века неотъемлемой частью исследования человеческого характера. То же самое относится к сотворенной руками человека «второй природе» — его жилищу, архитектурным и другим историческим памятникам, произведе-

[8] См. ряд интересных и глубоких соображений об эволюции понимания природы и соответствующей смене методов изображения пейзажа в русской литературе XIX века в книге: Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 119—156.

ниям культуры и искусства близких и отдаленных эпох. Все они в литературе XIX века становятся действенным средством познания человека, его прошлого и настоящего, раскрывают определенные важные слои его внутреннего мира, ведут читателя к пониманию изображаемого общества, его исторических возможностей и противоречий. Благодаря этому не только сам человек, но и «мир человека» — вся действительность, окружающая его и служащая ареной его деятельности, — получает свое законное место в общей картине мира, изображаемой художником. Из нейтрального фона или более или менее искусно воссозданной внешней декорации, какой они оставались в повествовательной литературе XVII—XVIII веков, пейзаж и изображение общественной среды превращаются в XIX веке в существенный элемент внутреннего образно-художественного содержания произведения.

Писатели XVIII века еще рассматривали современные им формы семьи, любви, брака, отношений между родителями и детьми и т. д. как нечто «естественное» и вечное, противостоящее общественному развитию с его противоречиями. Семейно-родовая и общественно-историческая жизнь человека, мир природы и мир культуры мыслились западноевропейскими и русскими сентименталистами как две различных, противоположных друг другу сферы человеческого бытия, имеющие каждая свои, особые законы, свое «время» и «пространство», свой особый ритм. В реалистической литературе XIX века происходит сращение и объединение этих двух миров. Человек окончательно предстает перед глазами художника как исторически сформированное существо, все стороны бытия которого опосредствованы обществом, являются результатом многовекового социального и культурного развития. Это относится и к любви, браку, семейным отношениям, исторически данный склад которых также оказывается обусловленным общественной жизнью, отражающим как в фокусе те или иные социальные и культурно-исторические тенденции развития общества и отдельных его слоев.

Как понял еще Фурье, любовь представляет наиболее «общественное» из чувств человека — в ней особенно полно раскрывается характер каждого периода исторического развития, отражается как в капле воды вся совокупность свойств человека данной эпохи. Любовь мужчины к женщине — тончайший измеритель уровня обществен-

ного развития, в ней раскрывается с особой силой и отчетливостью моральная высота или низменность человека, весь его нравственный потенциал. Поэтому суд над человеком, вынесенный на основе его поведения перед лицом любимой женщины, может служить для литературы вместе с тем судом над ним и над сформировавшей его эпохой в целом. Подобное глубокое понимание природы любовного чувства получило широкое развитие в русской литературе XIX—XX веков от Пушкина и Лермонтова до Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина, Горького. Оно позволило русским писателям-реалистам превратить анализ отношений между двумя любящими в полное широкого и емкого смысла выражение и отражение общего склада отношений, характерных для русской жизни XIX и XX веков.

То же самое относится и к другим сторонам жизни и психологии человека в изображении писателей XIX века. Не только у романтиков XVIII века, но даже у Вальтера Скотта семья изображалась обычно как мирный, идиллический островок, противопоставленный бурям истории и общественной жизни. Для последующих писателей-реалистов XIX века проблемы семьи приобрели тот же социально-исторический смысл, что и остальные проблемы «частной» и общественной жизни. Это относится и к русским романистам, которые, особенно во второй половине XIX века, все чаще обращаются не к анализу однообразного склада жизни тех «счастливых семей», которые представлялись Толстому безликими, «похожими друг на друга», но к бытию тех «несчастных» или «случайных» (по выражению Достоевского) семейств, самый склад и лихорадочный ритм жизни которых выражали противоречивые и трагические стороны всей русской жизни той эпохи.

Писатели XVII—XVIII веков еще умели раскрыть различие психологического склада мужчины и женщины по преимуществу лишь в узкой сфере любовного чувства. В реалистической литературе XIX века умение представить сложные коллизии любви и семейной жизни как специфические формы проявления общих закономерностей и культурно-исторических тенденций эпохи позволяет по-новому подойти к изображению образа женщины в литературе, обрисовать различные аспекты ее социального и политического порабощения, ее места в обществе, ее роли

жены и матери, исследовать ее внутренний мир в сложной идейно-психологической перспективе, со всеми присущими ему внутренней объемностью и глубиной. Точно то же самое относится к образу ребенка. Если писатели XVII—XVIII веков еще не понимали своеобразия детской психологии, а путь от ребенка к взрослому человеку рисовался ими в виде простого, прямолинейного восхождения, то реалистическая литература XIX века старается проникнуть в своеобразие детского восприятия мира, освещает всю сложность соотношения детского и «взрослого» взгляда на вещи. Путь движения человека от детства к последующим «эпохам» духовного развития она в лице Тургенева, Достоевского и особенно Толстого в его знаменитой трилогии изображает как сложное спиралеобразное движение со своими противоречиями, своими психологическими «подъемами» и «падениями». Рисуя переживания ребенка из дворянской, чиновничье-городской, крестьянской среды, она вскрывает влияние неодинакового социального положения и условий жизни на психологию ребенка, показывает раннее ощущение им своего социального положения, развитие у него представления о существовании привилегированных и непривилегированных, богатых и бедных.

Просветители XVIII века полагали, что «зло абсолютно противоположно добру, порок — невинности»,[9] хотя уже в литературе предшествующих столетий — у Данте, Сервантеса, Марло, Шекспира — можно отыскать немало примеров гораздо более глубокой трактовки взаимоотношения «добра» и «зла», «невинности» и «порока» как в исторической, так и в личной жизни. Литература XIX века, стремясь осмыслить сложное строение общественной жизни своего времени, вновь открывает реальную диалектическую взаимосвязь исторического «добра» и «зла». Уже в 1830-х годах Лермонтов и Гоголь стремятся реалистически показать взаимосвязь «добра» и «зла», положительного и отрицательного начала, первый — в жизни передовой, мыслящей личности, второй — в жизни обыкновенного, заурядного человека. Положительное и отрицательное выступают в их изображении в сложном химическом единстве, по-разному отражаясь в образах разрушителей

[9] В. Р. Гриб. Избранные работы, Гослитиздат, М., 1956, стр. 279.

старого социального и морального уклада жизни и в образах типичных представителей самого этого уклада.

Особенно глубокий трагический смысл тема внутренней противоречивости, «иррациональности» внутреннего мира личности, живущей в обществе, вся повседневная жизнь которого подчинена неуловимым и безличным, темным законам, враждебным живой личности, получила в творчестве Достоевского, который в каждом из своих романов анализ элементарных, простейших, повседневных явлений и фактов «текущей» действительности стремился слить воедино с анализом ее наиболее сложных, наиболее трудно поддающихся художественному анализу, «фантастических» характеров и явлений. Достоевский остро сознавал, что повседневная, будничная жизнь буржуазного города рождает не только материальную нищету и бесправие, но и вызывает к жизни, в качестве их необходимого духовного дополнения, в мозгу людей различного рода фантастические «идеи» и идеологические иллюзии, не менее гнетущие, давящие и кошмарные, чем внешняя сторона жизни столицы. Внимание Достоевского-художника и мыслителя к этой сложной, «фантастической» стороне жизни большого города позволило ему соединить в своих повестях и романах скупые и точные картины повседневной, «прозаической», будничной действительности с таким глубоким ощущением ее социального трагизма, такой философской масштабностью образов и силой проникновения в «глубины души человеческой», какие лишь редко встречаются в мировой литературе.

Писатели предшествующих времен не знали, что люди ведут себя по-разному на поле боя или перед лицом смерти не только в силу различного склада характера, различной доблести, возраста и воспитания, но и в силу различного социального положения. Толстой сделал это открытие. Он показал, что солдат храбр иначе, чем офицер, что крестьянин относится к смерти иначе, чем барыня, «человек общества» Иван Ильич иначе, чем кухонный мужик Герасим, «хозяин» иначе, чем «работник». Вследствие этого не только жизнь, но и смерть человека стала в изображении Тургенева, Толстого и других писателей-реалистов XIX века проверкой морального и нравственного потенциала, привитого ему обществом, а тем самым — и выражением социального и нравственного суда писателя над самим этим обществом.

3

Таким образом, можно сказать, что в реалистической литературе XIX века человек впервые по-настоящему становится в изображении художника во всех проявлениях как своего индивидуального, так и своего коллективного бытия совокупностью общественных отношений. Именно в этом, как мы полагаем, состоит тот основной, новый принцип реалистического изображения человека, который — частично осознанно, а частично и не осознанно — становится характерным для реализма XIX века.

Отсюда отнюдь не следует, что все писатели-реалисты XIX века мыслили человека во вполне отчетливых и продуманных социологических категориях. Категории эти у них могли быть достаточно различны и часто — с нашей точки зрения — достаточно неопределенны. Но важно то, что человек мыслился ими — и в этом состоит их главное, специфическое отличие от писателей предшествующих эпох — не как член раз навсегда сложившегося кровно родственного, племенного, сословного коллектива, объединенного общими, устойчивыми нормами и традициями, и не как отвлеченный «естественный» человек, основные свойства которого раз навсегда установлены природой. Он рассматривался писателем как часть сложного и противоречивого общественного целого, выражающая и преломляющая в своей психологии и поступках черты этого более или менее широко понимаемого целого — своего времени, социального слоя, народа, человечества.

Русские писатели XVIII века, так же как писатели этого века на Западе, изображая человеческий характер, подходили к нему с двух противоположных точек зрения. С одной стороны, мы находим у них целый ряд замечательных, дышащих правдой портретов людей своего времени, выписанных с большой впечатляющей пластической силой и бытовой конкретностью. Таковы образы многих героев Фонвизина (или портрет Державина, нарисованный им самим во многих его одах, в том числе в написанном уже в начале XIX века стихотворении «Евгению»). И в то же время, правдиво рисуя многие черты быта, нравов и даже духовного облика людей XVIII века, писатели этого столетия еще не понимали, что они не похожи на черты быта, нравов и психологии людей других исторических эпох. Присущие нередко предшественникам Пушкина

большая зоркость и внимание к реальной жизни и реальному облику людей своего времени сочетались у них с удивительным — с нашей точки зрения — антиисторизмом в понимании общих законов человеческой природы и человеческого разума, которые представлялись им «вечными» и неизменными.

Поэтому правда быта неизменно соседствовала в литературе XVIII века с рационалистической схемой. Человек, которого она изображала, принадлежал одновременно двум мирам — миру реальной жизни и миру отвлеченного рассудка, по законам которого сконструирован в произведениях литературы XVIII века нравственный и интеллектуальный облик ее героя, представляющий в понимании писателя выражение общих, «вечных» свойств человеческой природы и разума.

С этой — наиболее общей — особенностъю литературы XVIII века, определившей ее противоречивый подход к изображению человеческого характера, не порвали и непосредственные предшественники Пушкина — Карамзин и Жуковский. Мы знаем, что Карамзин собирался написать роман «Рыцарь нашего времени», который не был им окончен и был опубликован в виде фрагмента. Название этого фрагмента, на первый взгляд, противоречит нашему утверждению и свидетельствует о понимании писателем неразрывной связи духовного облика человека с его «временем». Однако это верно лишь до известной степени. Ведь и задолго до Карамзина Фонвизин устами Стародума выражал мысль о различии между нравами и воспитанием в петровскую и екатерининскую эпохи, что не помешало тому же Фонвизину (да и другим писателям XVIII века), признавая обусловленность нравов «образом правления», судить в то же время об основных чертах человеческой природы внеисторически, руководствуясь отвлеченными критериями «добра» и «зла». То же самое относится к Карамзину. Признавая как писатель и историк, что «нравы» меняются в ходе истории общества, он в то же время считал основные законы человеческого «сердца» вечными и неизменными, одинаковыми в Новгороде времен Марфы Посадницы и в александровскую эпоху (так же как они были одинаковы, по его мнению, у простой крестьянки Лизы и неиспорченного человека из дворянской среды). Из подобного внеисторического и внесоциального понимания «вечных» законов сердца вытекали однообразие, пси-

хологическая одноцветность героев не только повестей Карамзина, но и баллад Жуковского, в которых подчеркнуто именно их общечеловеческое содержание. Поэтому чувства античного эпического героя, средневекового рыцаря или киевского богатыря обрисованы в них почти одинаковыми чертами, психологически созвучными настроению самого поэта.

Одним из главнейших условий того исторического переворота, который Пушкин как основоположник русского реализма XIX века совершил в развитии русской поэзии, драматургии и повествовательной прозы, был, как отчетливо показали Г. А. Гуковский, Б. В. Томашевский, Д. Д. Благой, Б. С. Мейлах, осуществленный им принципиальный разрыв с просветительски-рационалистическим, внеисторическим представлением о «природе» человека, законах человеческого мышления и чувствования.

Характеризуя мировоззрение просветителей XVIII века, К. Маркс отметил, что одной из основных, определяющих черт мышления просветителей был взгляд на природу человека не как на «результат истории»,[10] а как на «естественную» основу общества, не подверженную историческому развитию и составляющему его постоянную, неизменную предпосылку.

Подобное внеисторическое представление о природе человека оказало огромное влияние на все без исключения жанры литературы XVIII века.

Излюбленный, господствующий тип героя в просветительском романе и драме — это тип «среднего», «естественного» человека, характер которого представляется писателю «нормальным» выражением всеобщих, основных свойств человеческой природы. Именно такой — «средний» — герой был, с точки зрения писателей XVIII века, особенно удобен как модель при изучении современного им общества, так как картина его столкновений с другими людьми позволяла романисту, с одной стороны, выразительно показать, насколько далеко отклонились они от законов «нормальной» человеческой природы, а с другой стороны — исследовать процесс положительного и отрицательного воздействия общества на природу человека.

Писатель XVIII века в своих произведениях как бы «экспериментировал» с «естественным» человеком. Поме-

[10] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 710.

щая его в определенную среду, заставляя его подвергаться влиянию различных «воспитателей» (в буквальном и в переносном смысле) и воздействию других разнородных факторов, романист и повествователь эпохи Просвещения стремились исследовать и оценить полезное или вредное воздействие каждого из них на природу человека, показать присущую им способность отклонять ее от «нормальных» путей развития или, наоборот, способствовать ее приближению к заложенной в природе человека идеальной норме.

Этот своеобразный «экспериментальный» характер просветительского романа XVIII века обусловил собою тот типичный способ его построения в виде цепи «похождений» и сменяющихся эпизодов жизни героя, о котором речь уже была выше. Подобное дробное построение (унаследованное романом XVII—XVIII веков от античного и средневекового авантюрно-рыцарского романа) оказалось необычайно удобным для исследования истории формирования личности нового просветительского героя — «среднего человека», подвергаемого романистом — одному за другим — сменяющимся воздействиям различных социально-исторических и морально-воспитательных факторов с целью определить воспитательную роль каждого из них и выяснить наиболее желательные, идеальные пути развития заложенных в человеческой природе «нормальных» задатков и свойств.

Писатели XVIII века шли к пониманию внутреннего мира своих героев от своего наперед данного, философски обоснованного понимания основных общих свойств человека, которого они рассматривали как продукт природы и воспитания и который не заключал в себе, с их точки зрения, ничего загадочного. Так и герой сентиментальной повести конца XVIII—начала XIX века был выразителем «естественных» законов «сердца», противопоставленных светским условностям и «ложным» законам общества. А герой романтической поэмы 10—20-х годов мыслился поэтом каждый раз как новая вариация одного и того же, устойчивого образа романтически-возвышенной и страстной натуры, противостоящей окружающим людям и превосходящей их особой силой чувств и стремлений.

Таким образом, ядро человеческой личности и ее взаимоотношений с обществом в дореалистической литературе всегда составляло некую устойчивую и постоянную, неразложимую величину. Писатель мог анализировать по-

ступки, характер и психологию своего героя, но лишь до тех пор, пока его психологический анализ не натыкался на «вечные» свойства человека. Проникнуть же далее, поставить перед собой и читателем вопрос о том, чем обусловлено существование изображаемого им данного (а не иного) типа человеческой личности и тех ее свойств, которые составляли в понимании писателя ее внутреннее ядро, он не мог, так как считал это ядро данным от века, неизменным и неразложимым.

Совсем иное мы видим в творчестве Пушкина, где не априорные, наперед выработанные философские представления о природе человека и ее свойствах служат поэту исходным пунктом психологического анализа, но как раз наоборот — исследование исторически конкретной, сложной, причудливой и во многом парадоксальной психологии «современного» героя становится для автора своеобразным ключом к познанию человека и общества. То, что Радищевым, Карамзиным и вообще писателями XVIII века мыслилось как своего рода предпосылка психологического исследования души отдельного человека, для Пушкина становится его целью. Изображая «современного» человека и его поведение, автор стремится отныне не проиллюстрировать психологически то, что ему, как знатоку человеческой природы и нравов своего века, известно заранее, а наоборот — через постижение сложной «души» современного человека проникнуть в еще более сложные, никем до него не исследованные глубины общественной жизни и человеческой природы. Сложная и противоречивая «душа» «молодого человека» начала XIX века в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Евгении Онегине» стала для Пушкина объектом художественно-психологического наблюдения и изучения в ее особом, специфическом и неповторимом историческом качестве. Ставя своего героя каждый раз в определенные условия, изображая его в различных обстоятельствах, в новых отношениях с людьми, исследуя его психологию с разных сторон и пользуясь для этого всякий раз новой системой художественных «зеркал», дающих более глубокое и сложное отражение «души» героя, Пушкин в южных поэмах и в «Онегине» стремится с различных сторон приблизиться к пониманию его «души», а через нее — дальше к пониманию отраженных в этой душе закономерностей общественно-исторической жизни.

В результате из средства образно-психологической иллюстрации наперед заданной, априорной, рационалистической мысли, дававшей «готовый» ответ на все могущие возникнуть у читателя вопросы (каким он обычно оставался еще у писателей XVIII века), психологический анализ стал в творчестве Пушкина сложным диалектическим инструментом художественного исследования исторической действительности. Это новое качество психологического анализа, проявившееся впервые в русской литературе, в произведениях великого поэта явилось предпосылкой его дальнейшего обогащения у учеников и наследников Пушкина.

Историческое понимание человека и человеческой психологии начало рождаться у Пушкина в конце 1810-х— начале 1820-х годов. Первое отчетливое выражение его мы встречаем в исторических элегиях этой поры и в поэме «Кавказский пленник», главный герой которой был задуман Пушкиным, по собственному признанию поэта, как носитель чувств и настроений, характерных для молодежи XIX века с ее «равнодушием к жизни» и «преждевременной старостью души» (письмо В. П. Горчакову, октябрь — ноябрь 1822 г.; XIII, 52).[11] Возникнувший впервые в период южных поэм, исторический подход Пушкина к пониманию «законов» души и сердца человека — прошлого и современного — получил вскоре свое последовательное выражение в «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове». Настойчиво проводимое Пушкиным в «Евгении Онегине» сопоставление социально-бытового и нравственно-психологического облика двух поколений — Онегина с его отцом и дядей, Татьяны с ее родителями и т. д. — свидетельство исключительного по своей глубине, тончайшего понимания зависимости человеческой психологии от бытовой и культурно-исторической атмосферы времени. В отличие от главных героев произведений его предшественников и старших современников в русской литературе, в том числе героев Карамзина и Жуковского, Онегин и Татьяна — люди, весь психологический и нравственный облик которых пронизан отражениями интеллектуальной и нравст-

[11] Ссылки на произведения Пушкина здесь и далее даются непосредственно в тексте по изданию: А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., тт. I—XVII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937—1959 (римские цифры обозначают том, арабские — страницу).

венной жизни их времени, причем сделано это автором вполне сознательно, так как, в отличие от его предшественников, «законы сердца» представляют собой в его понимании не внеисторическую абстракцию, а конкретное, исторически обусловленное и изменяющееся явление. Как прекрасно понимает Пушкин, отец Онегина или мать Татьяны, оказавшись в положении, сходном с детьми, вели бы себя иначе, так как их времени были свойственны другие идеалы и другие нравственные представления, а вместе с тем — и иной строй чувства, иной жизненный ритм. Молодой человек, выросший в Петербурге, воспитанный гувернером-французом и читавший Адама Смита, мыслит иначе, чем его недалекий, воспитанный еще в нравах прошлого века, «благородно» служивший и промотавшийся отец; поколение, кумирами которого были Ловласы и Грандисоны, чувствовало не так, как поколение, зачитывающееся Байроном, Бенжаменом Констаном и мадам де Сталь. Сопоставляя характеры Онегина и Татьяны с характерами людей прошлого поколения, описывая историю их воспитания и нравственного формирования, рассказывая читателю о первых впечатлениях и круге чтения каждого из них, Пушкин показывает, как в реальном процессе жизни складываются новые, исторически неповторимые свойства души людей XIX века. Свойства эти определяют особые черты всей жизни — внешней и внутренней — молодого поколения, принципиально, качественно отличной от жизни «отцов» и таящей в себе новые, неизвестные прежней литературе сложные нравственно-психологические проблемы.

Татьяна встречает Онегина. В сентиментальной повести эта встреча была бы описана как встреча двух «сердец», а в романтической поэме — как встреча двух избранных, хотя и различных по своему складу, высоких поэтических «натур», противопоставленных автором окружающей действительности и превосходящих других, обыденных людей по силе своих чувств и стремлений.

Другое мы видим у Пушкина. И Татьяна и Онегин мыслятся Пушкиным не как вариации «готовых» условно-поэтических типов, а как диалектически сложные человеческие характеры, каждый из которых несет на себе отпечаток вырастивших его условий жизни, своего, особого душевного опыта. Несходными условиями развития каждого из героев романа обусловлен и характер того психологиче-

ского преломления, которое образ каждого из них получает, отражаясь в сознании другого.

Чувство Татьяны — не просто влечение одного «сердца» к другому, способному его понять. Так характеризует в письме к Онегину свою любовь сама Татьяна, но не так смотрит на ее чувство поэт. Как показывает читателю Пушкин, любовь Татьяны составляет психологическое отражение (и выражение) всей ее предшествующей жизни. Она является для поэта не исходной, неразложимой, постоянной величиной, но клубком психологических наслоений, производным от многообразных жизненных фактов — материальных и духовных. Татьяна выросла в сельской глуши, среди Буяновых и Пустяковых. Но в формировании ее внутренней, душевной жизни принимали участие и другие факторы — русская природа, общение с няней, восприятие народной жизни. И наконец, вся окраска любовного чувства Татьяны к Онегину была бы иной, если бы она не пропустила его образ сквозь призму героев и сюжетов своих любимых романов, не ассоциировала его с ними. Так, любовь Татьяны оказывается по своему содержанию и форме психологически сложным итогом всей предшестующей истории ее «души», производным от тех разнородных, противоположных по своему направлению социально-бытовых и культурных впечатлений «века», под воздействием которых сложилась ее внутренняя жизнь.

Отсюда вытекает важное следствие, имевшее огромное, принципиальное значение для формирования основ того нового реалистического искусства, которое создавал Пушкин. Допушкинская повествовательная литература мало интересовалась теми субъективно-психологическими преломлениями, которые внешний мир и отдельные его явления приобретали, отражаясь в сознании того или иного из литературных персонажей. И это понятно, так как душевную жизнь персонажа она рассматривала как цепь однозначных устойчивых психологических элементов, каждый из которых существовал в представлении писателя изолированно, обладал суммой своих, строго определенных признаков и не был органически связан с другими, соседними элементами.[12]

[12] «Сознание XVIII века, — верно пишет Ю. Лотман, — воспринимало жизнь как соединение многих простых задач, каждая из которых может быть выделена и разрешена в отдельности» (Ю. М. Лотман. Русская поэзия начала XIX века. В кн.:

У Пушкина дело обстоит иначе. Детство и зрелый возраст Онегина и Татьяны, их воспитание и последующие впечатления, их отношение к природе, людям, окружающим их предметам быта — это в изображении Пушкина не разрозненные, изолированные, а взаимосвязанные, динамически переходящие друг в друга моменты единого процесса социально-бытового и психологического развития героев. Характеристика отца Онегина, его дяди, учителей, описание его образа жизни в Петербурге создают, даже независимо от их связи с последующей душевной историей героя, яркую картину русской дворянской жизни начала XIX века. Но важные для поэта в этой своей социально-бытовой и историко-культурной характерности, они не менее важны для него как экспозиция характера главного героя романа, каким он предстанет перед читателем в последующих главах. Знакомство с воспитанием и образом жизни героя до его встречи с Татьяной объясняет читателю его реакцию на встречу с героиней и на ее письмо. А описание этой реакции является новым, дальнейшим этапом более углубленного знакомства читателя с героем, дает новый материал для проникновения в характер и психологию «молодого человека» XIX века.

Таким образом, все отдельные эпизоды в романе оказываются не безразличными друг к другу, а внутренне связанными между собой. Причем не только окружающая обстановка, внешние факты жизни помогают автору объяснить (а читателю — понять) внутренний мир персонажей, но и наоборот — самый этот внутренний мир приобретает огромное, исключительное значение в глазах поэта и читателя как важная составная часть изображаемой и исследуемой в романе современной действительности, особая, специфически-человеческая форма её выражения и преломления.

Историческое понимание не только внешней среды и обстановки, в которой живут и действуют люди, но и самого строя их чувств, всего содержания их нравственной и интеллектуальной жизни, столь ярко отразившееся в «Онегине», не менее отчетливо выражено и в последующей пушкинской прозе — от «Арапа Петра Великого» до «Пиковой дамы», «Капитанской дочки» и Египетских ночей».

Поэты начала XIX века. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 7).

4

Новое, историческое понимание человека, ставшее благодаря Пушкину достоянием русской литературы, потребовало перестройки всей системы литературного мышления.

В плутовском, а отчасти и в воспитательном романе XVII—XVIII веков действие происходило на большой дороге, в тавернах, гостиницах, кабаках. Действуя на свой страх и риск в огромном, незнакомом мире, герои-«атомы» сталкивались друг с другом, — и это давало романисту ту внешнюю фабульную нить, на которую он нанизывал разговоры и приключения своих персонажей.

В реалистическом романе, повести, рассказе XIX века дело обстоит иначе. Здесь каждый герой с самого начала обычно более или менее плотно входит в историческую цепь поколений, несет на себе многообразные отражения природы и истории. Герой мыслится рассказчиком или романистом как часть огромного и сложного мира, поэтому потребность искусственно создавать для героев условные места встречи в виде гостиниц и таверн здесь отпадает — окружающий мир и существующие в нем реальные формы человеческого общения естественно входят в роман, создают необходимый писателю фон, необходимые опорные точки для движения фабулы.

Герои большинства крупных европейских романистов XVIII века, даже если обстоятельства вынуждали их стойко бороться и защищать свое право на счастье, еще жили в сфере узко личных интересов и, как правило, не ставили перед собой сознательно широких общечеловеческих социальных и этических задач. Поэтому Том Джонс и другие герои Лесажа, Филдинга, Смоллета и других романистов могли, пережив пеструю цепь приключений и при этом испытав бóльшие или меньшие превратности судьбы, в конце концов восторжествовать над своими противниками, добиться для себя того жизненного успеха и семейного счастья, из магического круга поисков которого не выходили их сознательные стремления.

Однако со времен создания «Вертера» и «Фауста» уровень интеллектуальной жизни и сознательных стремлений литературного героя резко переменился. Центральным героем литературы — и в романе, и в лирике, и в драматургии — все чаще становится отныне не личность, интересы

которой всецело замкнуты узкой сферой карьеры, семейного благополучия и вообще собственного существования, но человек, чьи ум и сердце широко открыты для впечатлений окружающего мира, для глубоких социальных исканий и идеалов.

Возникшие в эпоху европейского преромантизма и романтизма конца XVIII—начала XIX века образы Вертера и Фауста, Карла Моора и Манфреда явились поэтическим прославлением авангарда современного им человечества, полного бурных стремлений, но еще далекого — в условиях своей эпохи — от понимания путей борьбы за его реальное освобождение. В своем творчестве великие русские писатели XIX века обрисовали иными, реалистическими красками дальнейшую историю умственных исканий и освободительных стремлений нескольких поколений передовых, мыслящих людей XIX века, навсегда запечатлев для будущих поколений их духовный облик и трагические испытания и этим продолжив дело, начатое их предшественниками.

Утверждение большого и сложного мира истории человечества в противовес сонной и неподвижной провинциальной идиллии, прославление мятежных чувств и страстей передовой личности, жаждущей труда и борьбы, личности, готовой лучше погибнуть, чем отказаться от своих гуманистических стремлений и нравственных принципов, — эти темы прозвучали в европейской литературе в годы идеологической подготовки Великой французской революции конца XVIII века, прогрессивных национально-освободительных движений, которыми было ознаменовано начало следующего столетия. В новой, преображенной форме мы находим их в русском романе, повести, драме со свойственными им мотивами вражды к застою и неподвижности, утверждением стремления вперед, труда, противоречий и борьбы как необходимых и закономерных элементов жизни — и в микрокосме индивидуального бытия каждой отдельной личности, и в макрокосме человеческой истории.

В центре русского допушкинского романа, как и в центре большей части западноевропейских романов XVII—XVIII веков, стояла фигура героя, которому были чужды сложные внутренние моральные и интеллектуальные коллизии. Кругозор этого героя был ограничен стремлением к личному успеху, продвижению в обществе, се-

мейному спокойствию и счастью, и ему еще не приходила в голову мысль о том, что его счастье, так же как и вообще счастье каждой отдельной личности, неотделимо от счастья других, окружающих людей — черта, которую Достоевский в своей речи о Пушкине признал одной из главных особенностей той последующей русской литературы, начало которой положил Пушкин.

Выбор в качестве центральной фигуры романа героя-авантюриста, поглощенного мыслью о личном возвышении и успехе (или «чувствительного героя карамзинистов), ограничивал моральный и интеллектуальный кругозор романиста. Для создания романа, который раскрывал бы драматическую и сложную картину реальных общественных противоречий и общественной борьбы, нужен был образ нового героя с широким интеллектуальным горизонтом, с умом и сердцем, способным отзываться на больные вопросы своего времени.

Первыми опытами разработки подобного нового героя стали русская романтическая лирика и романтическая поэма 10—20-х годов. Историческая задача следующего периода состояла в том, чтобы перенести достижения Жуковского, молодого Пушкина, Грибоедова, поэтов-декабристов, выразивших средствами лирики, поэмы, драмы образ передовой мыслящей и чувствующей личности своей эпохи, в сферу художественной прозы и прежде всего в сферу романа и повести.

Эту труднейшую задачу, стоявшую перед русским романом второй четверти XIX века, гениально разрешил Пушкин методами своего уже не романтического, а реалистического искусства. В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал образы таких героев романа, которые впитали в себя всю драматическую сложность и богатство внутренней жизни, свойственные образам романтической лирики, поэмы. Вместе с тем, в отличие от пушкинской лирики и южных поэм, в «Онегине» характеры современных поэту героев с богатыми интеллектуальными запросами и сложным внутренним миром становятся для него предметом глубокого социально-исторического анализа. Характеры эти воспринимаются в тесной связи со всей картиной окружающего их русского общества, являются ее органической частью; анализ их помогает поэту выявить общие исторические тенденции развития своей страны и народа.

Уже повести Карамзина, писал Белинский, «наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей. . .».[13] Но Карамзин и его последователи не умели связать события «частной и внутренней жизни» с более широкими проблемами жизни русского общества, показать диалектическую взаимосвязь общественной и частной жизни. Психологию «частного» человека эти романисты выводили из представления об отвлеченных, извечных пороках и добродетелях, пользуясь для ее осмысления абстрактными внеисторическими критериями. Только Пушкин, а вслед за ним Лермонтов, Гоголь и их ученики — великие русские писатели второй половины XIX века — смогли зорко уловить диалектику «героев» и «толпы», «поэзии» и «прозы», общего и частного. Они сумели увидеть в психологии и поступках каждого человека — сложного или простого — отражение «скрытых», «невидимых основ русской жизни».[14] Это позволило Пушкину, Лермонтову и Гоголю стать творцами русского реалистического романа и указать широкие пути для дальнейшего его развития.

В «Евгении Онегине» Пушкин в качестве центральной фигуры широкого, энциклопедического по охвату жизни и глубокого по социально-исторической проблематике русского романа выбрал образ не рядовой пассивной и малосознательной, а напротив — передовой личности. живущей напряженной духовной жизнью, пытливо и требовательно относящейся к миру. Как свидетельствовал пример «Евгения Онегина», изображение судьбы подобного мыслящего героя позволяло романисту показать неизбежность в условиях николаевской России конфликта между этим героем и существующим обществом. И вместе с тем изображение личности героя «времени», мыслящего «современного человека» давало поэту возможность произнести свой суд над образом самого этого героя, критически проанализировать содержание его исканий и идеалов с точки зрения нравственных требований народа и потребностей исторического развития страны.

[13] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 122.
[14] Там же, т. X, М., 1956, стр. 106—107.

В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал первые в русском романе образы героев, сознание которых охватывает не только узкий круг впечатлений их личной жизни, но и большие вопросы времени. Онегин, Ленский, Татьяна решают вопросы личного существования, ищут личного счастья. Но разрешение этих вопросов, поиски каждым из них своего жизненного пути оказываются более или менее сложным образом переплетенными с решением вопросов, касающихся не только каждого из них, но и жизни других, окружающих людей, за которыми в свою очередь стоят страна, время, народ, человечество. Герои «Онегина» не существуют изолированно, но с первых шагов своей жизни вплетены в сложную сеть сложившихся до их рождения отношений между людьми, а потому несут на себе печать окружающего общества, его положительные или отрицательные потенции. Благодаря этому большая или меньшая высота умственного и нравственного развития этих пушкинских героев становится измерителем не только уровня их личного развития, но и развития русского общества их эпохи.

Другой вариант решения вопроса о возможном герое и сюжетах русского романа (оказавшийся для последующих романистов столь же плодотворным, как образы и сюжет «Онегина») Пушкин наметил в «Пиковой даме» и в некоторых из своих незаконченных прозаических планов и набросков 30-х годов (в частности, в плане романа о Пелымове). И здесь, так же как в «Онегине», в центре внимания Пушкина стоит образ, который условно можно назвать образом «современного» молодого человека. Но между Онегиным и Ленским, с одной стороны, Германном и Пелымовым — с другой, есть и существенное несходство. При всем различии идейно-психологического склада Онегина и Ленского их объединяет одно — оба они погружены в атмосферу интеллектуальных исканий эпохи. Даже решение проблем личной жизни у них обусловлено характером их отношения к литературным и общественным идеалам своего времени — к «предрассудкам вековым», к историческому «добру» и «злу». Этого нельзя сказать о названных выше пушкинских героях 30-х годов — Германне или Пелымове. Это молодые люди, которые гораздо дальше стоят от передовых общественных и интеллектуальных иска-

ний эпохи, которые обладают от природы богатыми задатками, но заражены предрассудками и пагубными страстями, индивидуалистически настроены и эгоистичны, молодые люди, кумир которых — деньги или наслаждение. В «Онегине» Пушкин выдвинул перед русской литературой и русским романом задачу исследовать образ передового героя «времени» в его сложных взаимоотношениях со своей средой и народом. Образом Германна же он поставил перед последующими романистами другую, не менее важную задачу — всесторонне проанализировать трагический по своему смыслу процесс нравственной деформации человеческой личности в обществе, где старые сословные представления уже были готовы уступить свое место войне всех против всех, буржуазному индивидуализму и власти денег.

Наряду с передовыми, мыслящими представителями общества Пушкин в «Онегине», «Повестях Белкина», «Дубровском», «Капитанской дочке», изобразил — в сложном соотношении с ними — многочисленные типы простых русских людей. Этим он подготовил почву для художественно-исторического и социально-психологического анализа условий жизни, внутреннего мира и судьбы простого русского человека в последующей реалистической повести и романе с их постоянным напряженным, глубоким интересом к жизни и борьбе широких народных масс.

5

Как нам уже приходилось писать в книге «Реализм Достоевского», существенное значение для понимания эволюции человеческого образа в литературе XIX века, с нашей точки зрения, имеет различие метода изображения человеческого характера у Гоголя и последующих русских писателей второй половины XIX века.[15]

Гоголь широко разработал метод социальной характеристики персонажей. Каждый из героев его реалистических повестей и драматургии 30—40-х годов — помещик, чиновник, купец, т. е. представитель определенной конкретной социально-исторической среды, наделен ее

[15] См.: Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 52—59.

типичными, устойчивыми признаками, ее вкусами и интересами. Но вместе с тем самая среда эта у Гоголя мыслится как нечто прочное, относительно неизменное. Она дана вне исторической эволюции — и соответственно вне эволюции дан, за немногими исключениями, и отдельный индивидуальный человеческий характер. Если же эта эволюция все-таки изображается (например, в рассказе о детстве Чичикова или о прошлом Плюшкина), то она от начала до конца совершается в рамках жизненного уклада данной среды и не выходит за ее пределы.

Гоголевский метод типизации был методом предельно выразительных, рельефных, но вместе с тем устойчивых, неизменных социально-нравственных характеристик. Он хорошо подходил для изображения социальной статики, для обрисовки неподвижной, прочно сложившейся и определившейся системы социальных отношений. Но он был менее пригоден для изображения их динамики, т. е. для создания картины такого общества, в котором социальный и нравственный облик персонажей перестал быть чем-то устойчивым, раз навсегда данным, где люди оказались втянутыми в историческое движение и в ходе этого движения должны были подчас испытывать самые неожиданные, «фантастические» превращения.

С этой точки зрения показательна повесть Гоголя «Рим» (1842), которая свидетельствует о поисках самим Гоголем в начале 1840-х годов иных, новых для него способов изображения человеческого характера.

В то время как в «Невском проспекте», «Записках сумасшедшего», «Шинели» огромные по своему значению общественные и нравственные вопросы как бы сознательно «запрятаны» автором в анекдотический, на первый взгляд, сюжет из жизни петербургского обывателя или мелкого чиновника, в «Риме» повествователь, наоборот, ведет читателя за собой на такой наблюдательный пункт, откуда ему становится видна панорама современной европейской истории, судьбы целых народов и государств. В связи с обнаженной философско-исторической тематикой и публицистическим складом повести меняется и традиционный облик гоголевского героя. Молодой итальянский князь — главный герой «Рима» — по своему духовному облику кое в чем близок таким более ранним гоголевским персонажам, как «петербургские худож-

ники» Пискарев (в «Невском проспекте») или молодой Чартков (в начале повести «Портрет»). Но, в отличие от них, он не погибает физически и нравственно, а, наоборот, переживает в повести как бы «второе рождение», и именно рассказ об этом «втором рождении» князя составляет главное содержание повести. Впервые Гоголя (если оставить в стороне его историческую прозу) привлекает в качестве главного героя образ человека, находящегося в процессе постоянных исканий, притом человека со сложной и незавершенной духовной биографией, последняя ступень которой лишь намечена автором, но так и остается до конца не раскрытой. Тем самым повесть Гоголя сближалась в какой-то мере сюжетно с воспитательным романом конца XVIII—начала XIX века. Но, в отличие от последнего, сюжетом ее стала не история духовного отрезвления героя от порывов и заблуждений юности и его приобщения к буржуазной прозе жизни, а история вторичного, и на этот раз окончательного, обретения им родины, духовного возвращения к неизвестному ему ранее родному народу. Тем самым «Рим» подготовляет основное направление творческих исканий таких русских писателей второй половины XIX века, как Герцен, Достоевский, Лев Толстой.

В творчестве Гоголя второй половины 30-х и начала 40-х годов персонажам, взятым под знаком устойчивой социально-типологической характерности, обусловленной местом их в сложившейся, неподвижной системе чиновничье-иерархических (или поместно-крепостнических) отношений, противостояли гневный, отвергающий ее голос великого писателя-патриота, его карающий смех и его мысль о «высоком назначении человека». Последующим же русским писателям, начиная с 40-х годов, нужно было показать общественные отношения уже не в статике, а в историческом движении и развитии и вместе с тем, анализируя это развитие, раскрыть в самом реальном движении русского общества те пути, которые вели от настоящего к будущему, из мира «мертвых» в мир «живых» душ. Эту задачу по-разному, в соответствии с различной идеологической и социальной позицией отдельных писателей и решала вся русская литература после Гоголя со свойственным ей преимущественным вниманием к неспокойным, ищущим, движущимся и изменяющимся человеческим характерам.

Отсюда более сложное, чем у Гоголя, соотношение индивидуального и социально-типичного в творчестве Тургенева, Достоевского или Толстого. С одной стороны, сама общественная жизнь изображается ими в движении и изменении, а потому облик каждого общественного класса и слоя, его идеи и настроения в один исторический момент в их романах не похожи на его же облик и настроения в иной, предыдущий момент. С другой же стороны, индивидуальная судьба отдельного человека, отклонение его жизненного пути от среднего, типического жизненного пути большинства рядовых представителей его класса приобретает в их глазах, в отличие от Гоголя, огромный социально-психологический интерес, так как отклонение это, его характер и направление сами оказываются теперь в глазах писателя обусловленными теми или другими историческими тенденциями русской жизни, а потому их анализ позволяет раскрыть определенные ее закономерности.

В свое время В. В. Розанов,[16] а вслед за ним критики-символисты начала XX века пытались резко противопоставить гоголевский метод однозначных, устойчивых социально-нравственных характеристик — психологически более сложному индивидуализирующему методу Пушкина, Тургенева, Толстого, стремясь на этом основании вывести Гоголя за пределы реалистического искусства и объявить его предтечей символизма. В действительности гоголевский (условно говоря, «типизирующий») и толстовский (условно говоря, «индивидуализирующий») методы изображения оба в равной мере принадлежат реалистической системе творчества, отражают разные ее грани и возможности, разные ступени в историческом развитии реалистического искусства, специфические черты которых были обусловлены в каждом случае своеобразием стоявших перед ним на каждом из этих этапов художественных задач.

Характерной чертой реалистического искусства второй половины XIX века можно считать не только то, что сложные индивидуальные пути жизни и мысли приобретают для него глубокий социально типический характер

[16] См.: В. В. Розанов. Пушкин и Гоголь. В кн.: В. В. Розанов. Легенда о великом инквизиторе. Изд. 3. СПб., 1906, стр. 253—265.

как симптом происходящих в жизни общества глубоких общественных сдвигов и сотрясающих его подземных толчков. То же самое относится ко всей области «бесконечно малых» величин в личной и общественной жизни людей, которая также оказывается, как все больше сознают писатели второй половины XIX века, далеко не нейтральной, но сложным образом отражающей каждодневно происходящую в общественной жизни борьбу живого и мертвого, исторического добра и зла.

Конспектируя «Науку логики» Гегеля, В. И. Ленин поставил вопрос о том, не объективна ли и «кажимость, ибо в ней есть *одна из сторон объективного* мира».[17] И далее он заметил по этому поводу: «Кажущееся есть сущность в *одном* ее определении, в одной из ее сторон, в одном из ее моментов».[18] «. . . Движение реки — пена сверху и глубокие течения внизу. *Но и пена* есть выражение сущности!».[19]

Приведенные замечания В. И. Ленина, в которых показана глубокая, диалектическая взаимосвязь категорий сущности и видимости, относятся в одинаковой степени к жизни и литературе.

Видимость (= кажимость) явлений объективного мира качественно отлична от их сущности. Но различие между видимостью и сущностью, как всякое различие, нельзя преувеличивать, превращая его в абстрактную, взаимоисключающую противоположность. Ибо видимость явлений, т. е. то, как они представляются нашему взору (и вообще чувствам человека), — тоже важная сторона объективного мира. И притом кажимость явлений, их субъективный аспект не только в определенной мере объективны, но в известной степени выражают их сущность.

Эти общие положения материалистической теории познания чрезвычайно важны для понимания проблем поэтики реалистического искусства.

Реалистическое искусство стремится проникнуть до глубины явлений действительности, т. е. до их сущности. Но это не значит, что видимость изображаемых явлений, их внешний облик и те формы, в которых они выступают в сознании человека, для художника-реалиста безраз-

[17] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 89.
[18] Там же, стр. 119.
[19] Там же, стр. 116.

личны и неинтересны. Ибо, во-первых, и кажимость является одной из сторон объективной реальности. А, во-вторых, она определенным образом выражает сущность, не отделена от нее китайской стеной и, следовательно, может в литературе, как и в жизни, не только отделять от сущности или затемнять ее, но и вести к ее более полному и глубокому пониманию.

В известном смысле можно сказать, что процесс развития реалистического искусства на всем протяжении XIX века как раз и состоял в постепенном углублении понимания литературой диалектической взаимосвязи сущности и видимости изображаемых явлений, взаимосвязи внешних и внутренних процессов жизни.

В докапиталистическом мире, в античную или феодальную эпоху, литература изображала «возвышенную», идеальную сферу жизни, где противоречия между сущностью и видимостью практически не существовало (царственная, благородная внешность героя античного или рыцарского эпоса или трагедии XVII века непосредственно свидетельствовала также и о его высоких нравственных качествах). Или она, наоборот, предельно обостряла это противоречие (в комических жанрах), придавая ему нарочитый, условно-гротескный характер и выражая таким путем свою общую оценку обыденной, будничной деятельности как действительности «низкой», неэстетичной в высоком поэтическом смысле.

Перемещение центра тяжести в искусстве слова на изображение обыденной, будничной действительности, воспринятой во всем многообразии свойственных ей, переплетающихся и борющихся эстетически высоких и низких сил и тенденций, по-новому поставило перед литературой и проблему соотношения малого и великого, сущности и видимости. Чем сложнее становилась общественная жизнь в России и на Западе в XIX веке, тем более сложный и противоречивый характер приобретала в ней проблема соотношения внешнего и внутреннего, видимости и сущности в характере отдельного человека и во всей общественной жизни в целом. И одной из основных задач реалистической литературы стали художественный анализ и воссоздание этого нового, сложного соотношения.

Отсюда вытекает справедливо отмеченное Г. Лукачем в его статье «Толстой и развитие реализма» различие

между принципами изображения человека в реалистической литературе первой и второй половины XIX века.

Писатели-реалисты первой половины XIX века и на Западе и в России еще, как правило, не углубляются так пристально, как их преемники, творившие в условиях позднейшей, более трудной эпохи, в изображении сложного и противоречивого соотношения сущности и видимости в общественной и индивидуальной жизни. Но поэтому и изображению процесса обычного, мирного, каждодневного течения жизни они уделяют сравнительно скромное место. Образ человека и окружающей его действительности имеет в их произведениях обобщенный характер: персонажи изображаются «крупным планом», в наиболее важные, переломные моменты жизни, остальные же моменты ее, лежащие между ними, либо оставляются без внимания, либо, во всяком случае, не подвергаются столь же интенсивному и пристальному художественному анализу. Разумеется, можно найти и отдельные — иногда существенные — исключения из этого общего правила, но они не меняют основной, общей картины.

Иное мы видим у писателей второй половины XIX и начала XX века, прежде всего у Толстого, Достоевского, Чехова, у которых мы находим, по определению Г. Лукача, «точное, чувственно ощутимое изображение ежеминутно изменяющейся внешней и внутренней жизни человека, прежде никогда не удававшееся точное изображение изменчивых состояний духа и тела... Это — художественные задачи, которые в такой форме никогда себе не ставил старый реализм», — справедливо замечает Г. Лукач.[20]

С этим связаны известные замечания Толстого о первостепенной важности для современной ему литературы «подробностей чувства», интерес которых «заменяет интерес самих событий», его протест против «ставшей невозможной манеры описаний», предпочтение им «небрежно брошенной... черты во время уже начатого действия», стремление писателя заменить описание человека, предваряющее рассказ о нем, тем, «как он на меня

[20] Г. Лукач. Толстой и развитие реализма. В кн.: Г. Лукач. К истории реализма. Гослитиздат, М., 1939, стр. 249.

подействовал», «как отражается то или другое на действующих лицах».[21]

Писателей начала XIX века интересовали прежде всего «результат» мыслительного процесса — конечные выводы, к которым он привел героя, или поступки, которые он вызвал. Внимание же Толстого-художника занимают, как показал впервые Чернышевский, не только и не столько итоги психологического процесса, его конечный результат, сколько самый этот процесс в его сложном безостановочном течении.[22] Как сознает и стремится показать читателю Толстой, конечный результат психологического процесса у человека его времени обычно однозначнее, у́же и беднее самого процесса мысли; поэтому, чтобы раскрыть внутреннюю жизнь героя, не мертвое и механическое, а живое и человеческое в нем, надо показать весь сложный лабиринт тех многообразных сцеплений, через который проходит его мысль, пробивая себе дорогу через различные препятствия, втягивая в себя постепенно различные моменты внешней и внутренней жизни героя, его прошлого и настоящего. Отсюда внимание Толстого и Достоевского к внутренней речи персонажей, превращение в их произведениях — особенно у Толстого — внутренних монологов героев в незаменимое для художника средство психологического испытания и исследования человека.

Пушкин не изображает «цепи мыслей», подготовляющей то или иное решение героя, «не останавливается над тайной работой духа, неуловимой как подземная, скрытая работа природы», — писал П. В. Анненков.[23] Последующая же русская реалистическая проза в лице Лермонтова, Достоевского, Толстого, исходя из выдвинутых Пушкиным принципов реалистического искусства и разрабатывая их дальше в соответствии с потребностями своей эпохи, должна была найти новые методы воплощения образа своего мыслящего современника с при-

[21] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46. Гослитиздат, М., 1937, стр. 67, 188; т. 8, М., 1936, стр. 312; Толстой о литературе и искусстве. Записи В. Г. Черткова и П. А. Сергеенко. Литературное наследство, т. 37—38, М., Изд. АН СССР, 1939, стр. 533.

[22] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III. Гослитиздат, М., 1947, стр. 425—426.

[23] П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, стр. 224.

сущей ему более сложной и глубокой «диалектикой души». В статье о «Детстве и отрочестве» и «Военных рассказах» Толстого Чернышевский показал все значение этого завоевания великого русского писателя для обогащения и совершенствования принципов реалистического искусства слова.

В отличие от романистов предшествующего периода, Толстой и Достоевский не ограничиваются изображением общих контуров душевных процессов, но стремятся — хотя и по-разному — с наибольшей возможной полнотой показать самое течение мыслей и чувств своего героя, изобилующее неожиданными и сложными поворотами, богатое причудливыми сцеплениями и ассоциациями идей, нередко протекающее в пределах одного и того же замкнутого круга и вместо искомого выхода приводящее в конце концов мысль обратно к ее исходному пункту.

Рассказывая о поступках и переживаниях Раскольникова, Достоевский хотя и ведет изложение от автора, но при этом все время сознательно так строит рассказ, как построил бы его сам главный герой. Вот Раскольников спускается по лестнице. Он вышел из своей каморки. Он незаметно прокрадывается мимо двери квартирной хозяйки, думая в это время о своем долге за квартиру и переживая связанное с этим чувство унижения. Ему в голову приходит мысль о странности того, что, решившись на преступление, он в то же время не смог освободиться от страха перед хозяйкой. Здесь каждая фраза, каждый последующий «кадр» рассказа соответствуют тому, как события преломляются в сознании Раскольникова. Автор и герой как бы сливаются друг с другом. Читатель следит за ходом событий, и в то же время он воспринимает их в той последовательности, в свете тех мыслей и чувств, какие они вызывали у героя.

Рисуя события не с точки зрения постороннего, внешнего наблюдателя, но как бы пропуская их через восприятие Раскольникова, Достоевский анализ людей и обстоятельств, попадающих в поле зрения героя, сливает воедино с анализом его субъективных идей и нравственных переживаний. Рассказ, ведущийся от автора, насыщается интонациями Раскольникова; описания Петербурга, внедренные в этот рассказ, воспринимаются читателем как та зрительная картина внешнего мира,

которую видит перед собой герой, как отражение его чувств и наблюдений. Автор-рассказчик все время как бы незримо следует за героем, направляя взор читателя на те предметы и явления, которые притягивают внимание Раскольникова, фиксируя их с точки зрения человека, находящегося на том же месте и в том же душевном состоянии, что и главный герой романа. «Вострые и злые» глаза ростовщицы, ее волосы, жирно смазанные маслом, ее шея, «похожая на куриную ногу», дурно пахнущие крошеные огурцы и черные сухари на трактирной стойке, запачканная манишка Мармеладова и «сизая щетина» на его лице, его грязные руки и черные ногти — все эти детали внешнего мира в романе не просто тщательно выписанный фон, как в романах писателей-натуралистов, но и отражение тех оскорбительных, унизительных впечатлений, которые терзают и ранят душу Раскольникова, вызывая у него представление о злых, враждебных человеку силах, управляющих общественной жизнью.

Изображая, как созревает решение героя убить процентщицу, Достоевский разлагает предысторию убийства на ряд «бесконечно малых» душевных движений. Он показывает одно за другим те мелкие, на первый взгляд незначительные, внешние влияния (частично неосознанные самим героем), которые накладывают свой отпечаток на его волю, способствуя его решению. Сюда входят и случайно подслушанный героем разговор студента и офицера, и встреча с Мармеладовым, и получение письма от матери, и эпизод с пьяной девочкой на бульваре. С такою же исчерпывающей полнотой освещены все оттенки переживаний Раскольникова после убийства, когда погруженный во внутреннюю борьбу с самим собой герой в каждом услышанном им слове подозревает намек на свое преступление, а поступки и взгляды других людей мучительно сопоставляет со своими, доискиваясь, кто же из них прав. Достоевский стремится показать, что каждый поступок, каждое решение героев, даже если они носят характер внезапного, безотчетного порыва, на деле никогда не являются беспричинными, подготовлены целой цепью сложных психологических или внешних воздействий (часто кажущихся малозначительными, но приобретающих огромное значение в связи с душевным состоянием человека).

Заставляя читателя переноситься на точку зрения героя, воспринимать события его глазами, Толстой и Достоевский побуждают читателя испытать те чувства, которые герой переживал по ходу действия. Незаметно для себя читатель активно вовлекается в сферу размышлений, эмоциональных оценок, психологических состояний героя, начинает мыслить и действовать вместе с ним, переживает его сомнения и терзания как нечто близкое и глубоко личное. В этом — секрет особого эмоционального воздействия на читателя «Войны и мира», «Преступления и наказания», «Анны Карениной», «Воскресения» — романов, авторы которых открыли в искусстве слова новые пути художественного исследования и изображения человека, сделав тем самым возможным многие последующие достижения мировой литературы XIX и XX веков.

6

Существует широко распространенное представление, что в творчестве Толстого и Достоевского мы встречаемся — в отличие от Пушкина, Гоголя, Тургенева — с преимущественным интересом писателя не к социальным, конкретно-историческим, а к «вечным» свойствам человека. Если бы это было так, это противоречило бы нашему предшествующему изложению и должно было бы заставить нас внести более или менее серьезные поправки в сделанную выше общую характеристику метода изображения человека в реалистическом искусстве. Однако, как мы постараемся показать ниже, подобное представление, хотя оно и не лишено некоторых реальных оснований, не соответствует истинному смыслу человеческих образов Толстого и Достоевского.

Просветители XVIII века — в том числе Руссо — смотрели на отдельного человека как на «одиночку», который по своей свободной воле заключает договор с другими людьми и таким образом создает свои общественные связи. Толстой же, и в этом состоит важнейшая черта его мировоззрения, принципиально отличающая его от просветителей XVIII века, уже в молодые годы видит в отдельном человеке не изолированный «атом», а частицу «общей», «роевой» жизни, идеал которой в ходе развития Толстого постепенно все в большей и большей мере наполняется

конкретным историческим содержанием и, как показал В. И. Ленин, сливается с его представлением о жизни русского крестьянина.

Чем более полной и свободной жизнью живет человек, тем ближе он — с точки зрения Толстого — к «общей» жизни природы и простых людей. И наоборот, — чем он более внутренне мертв, эгоистичен и духовно неподвижен, тем ближе он к абсолютистскому государству и вообще к жизни господствующих классов с ее внутренней мертвенностью и уродством.

Таким образом, верно, что понятие «вечной», общечеловеческой нормы играет весьма существенную роль в мировоззрении и реалистическом искусстве Толстого. Но понятие Толстого об этой норме имеет не отвлеченно антропологический характер, а насыщено глубоким, исторически конкретным общественным содержанием.

Толстой смотрит на отдельного человека не как на «обособленного индивида», не как на довлеющее самому себе «частное лицо». Каждый его персонаж в любой момент своей жизни — даже тогда, когда он, как может показаться на первый взгляд, всецело погружен в нейтральную сферу быта или область узко интимных, личных переживаний, — выступает для автора «Войны и мира» не просто как единичный, «частный» человек, но и как представитель части того национального коллектива, к которому он принадлежит как представитель народа и человечества. Тот, кто мал и ничтожен в «малом», остается ничтожен и в великом — таков один из коренных принципов толстовского мировоззрения, на котором основаны единство и связь «малого» и «великого», эпизодов «мира» и «войны» в толстовской эпопее. Независимо от того, стоит ли человек в данный момент перед лицом любого, вполне «будничного» и заурядного явления «частной», домашней жизни или он стоит перед лицом истории, он всегда в равной степени ответствен для Толстого за свои поступки и свое поведение перед собой и человечеством, частью которого является. Вот почему посредственный актер вроде Наполеона навсегда останется, по мнению автора «Войны и мира», посредственным актером, даже будучи поднятым стихийным ходом вещей на великие исторические подмостки. Мужики же Влас и Карп, великие в своей ежедневной, лишенной внешних эффектов, суровой и простой жизни, остаются

не менее великими и в момент решающих исторических испытаний в жизни человечества, хотя и здесь их практический (а не теоретический!) героизм столь же мало «эффектен», как в любой другой день их повседневного существования.

Человек и человеческая психология в изображении Толстого обусловлены и исторически и социально — князь Андрей и Пьер Безухов остаются в его изображении людьми другой эпохи, чем Анна и Левин, а барин мыслит иначе, чем мужик. Ибо, хотя Толстой признает и общие свойства людей разных эпох и неодинаковых социальных слоев, — и это тоже важная черта его реалистического искусства, эти общие свойства, с его точки зрения, проявляются неодинаково в разное время и у представителей различной общественной среды. То же самое относится к Достоевскому.

Достоевский был склонен рассматривать душевную жизнь человека антитетически, под углом зрения «вечной» борьбы противоположных морально-психологических начал — добра и зла, «бога» и «дьявола». Но сами эти начала не представлялись ему по своему содержанию исторически неизменными, безразличными к месту и времени, одинаковыми в любых национальных, исторических, общественных условиях. «Добро» и «зло», борющиеся в душе его героев, с точки зрения Достоевского, не безлики; они выступают всегда в конкретной оболочке, определенной местом и временем. Ключ к разгадке «тайны» современного ему человека писатель упорно искал не в «извечных» свойствах человеческой психики, но в исторических судьбах цивилизации. Поэтому идеи и настроения своих героев Достоевский рассматривал также не под знаком «вечности» — как нечто «вневременное», изъятое из процесса исторического развития русской жизни, а как результат этого процесса, как следствие определенной временно́й, психологической, культурно-исторической обусловленности (хотя самый характер этой обусловленности Достоевский, разумеется, склонен был представлять себе иначе, чем его идейные антагонисты).[24]

[24] См. об этом подробнее: Г. Фридлендер. Реализм Достоевского. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 311—320, 369—371.

«Где вы найдете теперь такие „Детства и отрочества“, которые бы могли быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, нам свою эпоху и свое семейство граф Лев Толстой, или как в «Войне и мире» его же? Все эти поэмы теперь *не более лишь, как исторические картины давно прошедшего...* Современное русское семейство становится все более и более *случайным* семейством», — писал Достоевский, характеризуя основные особенности своего собственного творчества.[25] Эти и другие, аналогичные признания писателя являются неоспоримым свидетельством конкретного, исторического характера его художественного мышления.

«На все законы истории», — писал Достоевский в 1877 г. в «Дневнике писателя».[26] Это общее признание обусловленности жизни «законами истории» Достоевский распространял и на явления человеческого сознания. Так же как и в поступках людей, он стремился найти в явлениях душевной жизни выражение действия «законов истории», направляющих в каждую эпоху чувства и мысли людей в ту или другую сторону, обусловливающих характер распространения и самое содержание занимающих внимание общества «идей».

В «Преступлении и наказании» следователь Порфирий Петрович оценивает «идею» Раскольникова и совершенное им под влиянием этой «идеи» убийство как «дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитуется фраза, что кровь „освежает“, когда вся жизнь проповедуется в комфорте».[27] Аналогичные мысли о связи «идей», владеющих Ставрогиным, Аркадием Долгоруким, Иваном Карамазовым, с их эпохой, с характерной для нее жизненной ломкой и пересмотром традиционных нравственных представлений, встречаются и во всех других произведениях Достоевского. Любимые «идеи» персонажей этих произведений потому и находятся в центре внимания Достоевского, что писатель ви-

[25] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877—1880 и 1881 годы. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 180.

[26] Там же, стр. 425.

[27] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художественных произведений, т. V. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 370.

дит в них сгусток социальных и моральных проблем своей эпохи, наиболее концентрированное, болезненное и острое отражение всех ее запутанных и поэтому «фантастических» (с точки зрения «обычного» сознания) узлов. «Идеи» эти для романиста — характерное отражение переломного «времени», переживавшегося во второй половине XIX века Россией и человечеством.

Таким образом, хотя он нередко и утверждал, как моралист, что «зло», скрытое в человеческой душе, имеет будто бы некий абстрактный, отвлеченный, потусторонний характер, Достоевский, как художник и психолог, остро и отчетливо чувствовал и видел иное: что зло это теснейшим образом связано с «законами истории», с временем и местом, что оно являлось психологическим порождением души исторически конкретного, «современного» человека. И, как свидетельствует анализ творчества Достоевского, эта вторая более глубокая тенденция его идей и писательского мастерства — анализ сложной психологии современного человека в свете ее исторической обусловленности, ее конкретной, реальной связи с общественной жизнью — в конечном счете восторжествовала в его романах над абстрактными внеисторическими представлениями о природе и истоках человеческих страданий. В этом смысле особенно показательна трактовка Достоевским темы преступления.

Достоевский видел в преступлении трагическую катастрофу, с предельной силой обнаруживающую те гибельные и разрушительные морально-психологические и социальные тенденции, которые в более скрытом виде свойственны всей каждодневной жизни дворянского и буржуазного общества. Он рассматривал его как наиболее выпуклое и яркое отражение противоречий своего времени — противоречий жизни и сознания общественных верхов и оторванной от народа интеллигенции. Этим объясняется и обостренное внимание русского романиста к различным фактам современной ему судебно-уголовной хроники, и та особая смысловая нагрузка, которую тема преступления несет в его романах. В отличие от авторов «уголовных» (или детективных) романов, Достоевского при изображении преступления, как и при изображении других сторон жизни, интересовала не внешняя, событийная сторона, а внутренняя социально-историческая и морально-психологическая подоплека, анализ

«фантастической», сложной и болезненной психологии преступника, отражающей трагическую нескладицу и «хаос» современной писателю общественной жизни.

7

Каждый человек живет в определенной, более или менее узкой, непосредственно окружающей его среде. И вместе с тем через нее он связан со всей действительностью, с миром и человечеством. Не только люди, с которыми он непосредственно общается, и события, происходящие у него на глазах, но вся современная ему действительность так или иначе воздействует на человека, формирует его характер, отражается в его сознании различными своими гранями.

То же самое относится к связи человеческого характера с историей. Подлинный, глубокий историзм в понимании характера человека не ограничивается требованием рассматривать его как продукт социально-исторической и культурной жизни своего времени. Через свое время человек связан многообразными нитями со всей историей своего народа и человечества, с прошлым и с будущим. Его жизнь представляет собой историческое звено в цепи поколений, она включает в себя в опосредствованном виде многовековую историю его социального слоя, края, страны, несет в себе отражения национального характера, исторических судеб его народа. Всю эту многообразную систему связей отдельного человека с внешней действительностью, с прошлым и будущим реалистическая литература XIX века стремилась раскрыть с широтой и полнотой, еще недоступной литературе предшествующих веков. Отсюда ее обращение наряду с «прямыми» к символическим способам изображения и новые, оригинальные творческие пути их разработки.

«Своего странника (Ивана-Флягина, — *Г. Ф.*) Лесков сближает с излюбленным образом народной фантазии — Ильей Муромцем», — справедливо пишет исследователь поэтики Лескова.[28] И такое же художественное сближение персонажей, заимствованных из самой гущи совре-

[28] Л. П. Гроссман. Н. С. Лесков. Гослитиздат, М., 1945, стр. 11.

менности, с образами древней литературы, былины, песни, сказки, народного предания мы нередко, как показали многочисленные исследования, находим не только у Лескова, но и у Пушкина, Некрасова, Толстого, Достоевского, Щедрина и других великих русских писателей-реалистов XIX века.

Романы Достоевского неизменно переносят нас в самую гущу «сегодняшнего» для самого автора дня; даже если Достоевский, как это имеет место в «Братьях Карамазовых», пытается отодвинуть действие на несколько десятилетий назад, эта историческая приуроченность остается условной и фактическим содержанием романа остается «текущая» (по выражению самого Достоевского) действительность. Но в то же время современность неизменно воспринималась Достоевским в единстве с прошлой и будущей историей России и всего человечества — и это постоянно намеренно подчеркивается романистом, сопоставляющим своих героев с героями Сервантеса, Пушкина, Шиллера, заставляющим их вспоминать Книгу Иова, евангельские эпизоды, события древнерусской истории, французской революции 1789 г. или Парижской коммуны. История в романах Достоевского насыщает самый воздух современности, которая, в понимании романиста, является органическим продолжением прошлого и в свою очередь служит прологом к будущему, которое она подготовляет. Персонажи Достоевского в понимании романиста поэтому не только люди своей эпохи, но и продолжатели и завершители всей прежней истории человечества. Им суждено продолжить и довести до конца разрешение тех «вековечных вопросов», над которыми бились в прошлые эпохи библейский Иов и Христос, Гамлет и Фауст, Вольтер и Шиллер — и это придает работе их мысли ту монументальность и трагическую масштабность, к которой стремился великий русский романист.

Для того чтобы достичь нужной ему как художнику масштабности изображения, Достоевский насыщает свои романы рядом предельно широких и емких философско-исторических символов. Таковы образы Наполеона, Ротшильда, Христа, Великого инквизитора и т. д. Такой же широкий обобщенный символический смысл Достоевский вкладывает в своих романах и публицистике в образы пушкинского Алеко, Германна, Скупого рыцаря, некрасов-

ского Власа, в понятия «русского странника», «почвы» (как символа народной России) и т. д. Одни и те же философско-исторические символы, сохраняя прежнее, постоянное значение, переходят у Достоевского зачастую из одного произведения в другое, являясь своеобразным художественным ориентиром оценки и изображения действительности или тем камертоном, на который «настраиваются» отдельные его образы и темы (понятия социального «муравейника», как обозначение рационалистически построенного «головным» путем, без прочной органической связи, социального целого, образы Наполеона, Ротшильда и т. д.).

По определению Достоевского, Евангелие было для него «вечной книгой» [29] — и это определение выражает не только тот смысл, что оно представлялось ему исполненным высокого общечеловеческого смысла, но и другой: основные евангельские образы и сюжеты Достоевский считал необычайно емким художественным воплощением человеческих страстей и ситуаций не только эпохи, в которую была создана эта книга, но и позднейших времен — вплоть до XIX века. С точки зрения Достоевского, получившей отражение в самой художественной ткани его романов, события, описанные в евангелии, не следует рассматривать как отражение того, что происходило в истории один раз, только в определенное время и в определенном месте. Сюжеты евангельских рассказов, по мнению Достоевского, постоянно повторяются, переживаются людьми вновь и вновь, повседневно разыгрываются каждый день в самой гуще повседневной человеческой жизни. Они представляют одну из наиболее общих и «вечных» форм всякого общественного бытия, как прошлого, так и современного. Вот почему в своих романах Достоевский постоянно проводит аналогии между их героями и событиями и соответствующими евангельскими типами и эпизодами: между «убийцей» Раскольниковым, «блудницей» Соней Мармеладовой и евангельскими убийцами и блудницами, между князем Мышкиным и Христом, между «воскресением» Раскольникова и воскресением Лазаря, Мари и Настасьей Филипповной из «Идиота» и Марией Магдалиной, сценой преображения греховной страсти Грушеньки в бес-

[29] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художественных произведений, т. V, стр. 276.

корыстную и чистую братскую любовь в Алеше и евангельским рассказом о браке в Кане Галилейской и т. д.

На первый взгляд запечатленное в этих параллелях представление Достоевского о близости драматического содержания евангельских рассказов «драме» современной ему человеческой жизни может показаться чем-то весьма ирреалистическим и даже мистическим. Таким и казалось оно (да и кажется до сих пор) многочисленным идеалистически настроенным интерпретаторам писателя, стремящимся истолковать его творчество в антиреалистическом духе. На деле, однако, художественная ориентированность многих эпизодов и персонажей Достоевского на соответствующие образы евангелия — того же порядка, что и параллели между его героями и героями Сервантеса, Шиллера, Пушкина, вплетенные в художественную ткань его произведений, или ассоциации, восходящие к фольклору и древней литературе, ее легендам и житиям, которые представлялись Достоевскому важной частью национальной нравственно-психологической традиции русского человека с его высокой совестливостью, готовностью к страданию и подвигу.

«Не только на площадях, в палатах и храмах является спаситель», — писал еще в 1830-е годы декабрист-романтик А. А. Бестужев-Марлинский, — но и в пустыне, на торжище, *в толпах простого народа, в кругу детей и прокаженных, на свадьбе, на погребении, на месте казни. Он беседует с мытарями, он спасает блудницу, он с двенадцатью рыцарями* бросает живые семена слова в души простолюдинов... Друг продает его врагам за серебро, предает на муки поцелуем. Любимый ученик отрицается его ...робкий судья шепчет: «Он невинен» — и дарит его злобной черни... И вот спаситель мира гибнет позорною казнью, распятый между двумя разбойниками... Это страшно и отрадно вместе. *Страшно, потому что в этом символе мы видим свет, каков он был всегда, действительную жизнь, какова она есть доныне...*». Евангелие является «первой песнью, первым действием той огромной поэмы или драмы, которой история до сих пор не досказана».[30] Эти слова писателя-декабриста во многом созвучны той интерпретации Евангелия, которую мы встречаем у Досто-

[30] А. А. Бестужев-Марлинский, Соч., т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 715—716. Курсив мой. *Г. Ф.*

евского. В его романах евангельские образы также не заслоняют собой современность и ее жгучие, злободневные проблемы, а служат писателю своеобразным ориентиром для широкого философско-исторического анализа последней.

Анализ символических средств изображения в произведениях Достоевского приводит нас к общему вопросу о том месте, какое занимают в реалистической системе не прямые, а косвенные, иносказательные в частности, фантастические и символические способы изображения.

Еще Гегель показал — и этот вывод его представляется нам верным, несмотря на то что он противоречит многим бытующим в настоящее время на Западе художественным предрассудкам, — что общий ход истории мирового искусства и литературы неоспоримо свидетельствует о следующих важнейших моментах, определяющих место условных и символических способов изображения в искусстве нового времени.

В искусстве и литературе древнего мира и средних веков символ был часто единственным доступным художнику способом выражения определенного содержания. Искусство в это время при обращении ко многим сферам действительности по необходимости было ограничено лишь косвенными, символическими способами их изображения — другие пути изображения тех же явлений были ему недоступны. Это относится, в частности, к различным религиозно-символическим сюжетам и образам.

В результате овладения человеком в дальнейшем способностью прямого, реалистического изображения всех — не только «низких», но и наиболее «высоких» и сложных — слоев действительности роль символа в искусстве стала иной. Из незаменимой для художника, единственно доступной ему формы изображения определенного круга явлений действительности, символ превратился для него теперь в один из многих возможных способов изображения реальности, которым художник может пользоваться наравне с другими, подходя к нему каждый раз свободно и сознательно, т. е. прибегая к нему не из-за отсутствия в его распоряжении других, «прямых» средств изображения, а вследствие соответствия символического способа выражения в данном особом, конкретном случае его художественным намерениям и целям.

Отсюда следует, что в реалистическом искусстве и ли-

тературе нового времени сфера применения «прямых» форм изображения действительности значительно расширяется по сравнению с литературой и искусством более отдаленных веков, а сфера применения иносказательных, фантастических и символических форм, наоборот, относительно сокращается. Однако не менее существенно и другое: отводя символическому и другим иносказательным способам изображения свое строго определенное место и сферу применения, реализм создает свои, новые обогащающие искусство слова по сравнению с дореалистической литературой, пути и способы разработки поэтики художественного иносказания.

Как нам приходилось уже писать в другом месте,[31] формы обобщения в литературе и искусстве могут иметь различный характер. Не только в науке, но и в литературе имеют право на существование разные уровни абстракции. Весь вопрос в том, насколько содержательны научные и художественные абстракции, т. е. верно ли передают они жизнь и ее существенные стороны, содействуют ли они или нет процессу ее познания и преобразования.

Писатель, как и ученый, может поставить перед собой задачу отразить то или иное явление в его законченном «чистом», «классическом» виде, без посторонних примесей и добавлений. Примером здесь могут служить цельные, законченные и рельефные гоголевские образы-обобщения. Но для литературы не менее, а порою и более важно исследовать средние и переходные ступени в развитии данного и других жизненных явлений, их многочисленные градации и оттенки, уловить их взаимопереходы, самые формы их движения и изменения. Таковы более сложные по своему внутреннему содержанию образы-характеры Толстого, Достоевского, Чехова.

Сказанное относится не только к образам-характерам героев-персонажей, но и к способам литературно-художественного выражения различных аспектов общественно-исторической жизни в реалистическом искусстве слова.

Одно и то же явление может быть воспринято нами и в эмпирически бытовом, и в лирически субъективном, и в обобщенном, философско-историческом контексте. И эти

[31] См.: Г. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. Изд. 2. Изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 264—265.

различные аспекты восприятия в принципе не противоречат, а взаимно дополняют друг друга, хотя в литературе они могут быть и односторонне разорваны, противопоставлены один другому. Так обстоит дело в романтическом искусстве или в поэзии символистов. Здесь реальная связь между бытовым, эмпирическим и субъективно-эмоциональным, а также философско-историческим аспектами явления утрачивается художником, и они превращаются для него нередко в различные, не связанные между собой сущности, одна из которых лишь «просвечивает» через другую, более или менее смутно угадывается за ней. В реалистическом искусстве — в отличие от нереалистического — естественная связь между историей и бытом, философским, эмоционально-субъективным и эмпирическим аспектами действительности сохраняется. Поэтому здесь один и тот же художник может пользоваться — в зависимости от характера произведения и его художественных задач — в различных случаях как «обычными», так и косвенными, иносказательными, символическими или фантастическими образами.

В «Евгении Онегине» Пушкин (если не считать «Сна Татьяны») не пользуется языком фантастики или реалистических символов. Иначе обстоит дело в «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях», «Пиковой даме», «Капитанской дочке», «Медном всаднике». И точно так же в последующих русских реалистических драмах, романах и повестях — в «Ревизоре» и «Мертвых душах», «Дворянском гнезде», «Нови», «Что делать?» Чернышевского, сатире Щедрина, в «Преступлении и наказании», в «Чайке» и «Вишневом саде», «Идиоте» и «Анне Карениной» мы не раз встречаемся с многообразными емкими и глубокими обобщениями — иносказаниями и символами, которые не разрушают реалистической ткани этих произведений, а своеобразно преломляют и углубляют их основное общественное и эстетическое содержание.

Творчество Гоголя, Достоевского, Щедрина, Чехова особенно богато различными формами иносказательных, символических приемов изображения, приемов, которые не разрушают его реалистической основы, но органически вытекают из нее, продолжают на ином, специфическом уровне то реалистическое исследование жизни, пафос которого определяет общее направление их художественного творчества.

Искусство древности и средневековья обладало определенным арсеналом постоянных, устойчивых образов-символов. Число таких образов могло в нем увеличиваться, а их содержание расширяться за счет включения в них нового, более сложного общественно-исторического содержания, однако процесс этот происходил сравнительно медленно, и основные символические приемы и средства изображения оставались в рамках каждого из основных культурно-исторических районов мира более или менее устойчивыми и постоянными.

В реалистической литературе нового времени сфера применения фантастических и символических способов изображений сужается, но самый арсенал фантастических и символических образов расширяется и усложняется. Любой нетрадиционный образ (и даже отдельная деталь) может получить здесь, в зависимости от контекста и замысла художника, наряду с прямым иносказательный, символический или фантастический смысл, вбирать в себя определенные, важные для автора, широкие и емкие философско-исторические или экспрессивно-лирические ассоциации, насыщаться поэтическими отзвуками истории, фольклора, древней литературы и т. д. И вместе с тем, будучи включенными в реалистическую систему повествования традиционные фантастические и символические образы и сюжеты насыщаются чертами живой современности, в значительной мере теряют свой условный характер, усложняются, приобретают дополнительные живые, реально-психологические смысловые аспекты и грани — и именно это создает возможность их плодотворного использования в литературе нового реалистического типа.

8

В последнее время поэтика включила в сферу своего внимания ряд новых проблем. К их числу принадлежат проблемы художественного «времени» и «пространства».[32]

Углубленный интерес поэтики к проблемам изображения времени и пространства в литературном произведе-

[32] См. об этом: Д. С. Лихачев. 1) Поэтика древнерусской литературы, стр. 212—223. Там же дана краткая сводка литературы вопроса; 2) Внутренний мир художественного произведения. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 74—87.

нии тесно связан с опытом художественной литературы XX века.[33] Литература XIX века, в том числе реалистическая, строила обычно сюжет литературного произведения в виде одного, сознательно изолированного в художественных целях от других, причинно-следственного ряда событий. Поэтому изображаемые события в ней, как правило, совершались в единой хронологической последовательности. Лишь в редких случаях писатель — по тем или другим причинам — отклонялся от нее, причем если он совершал такое отклонение (например, Гоголь в последней главе первого тома «Мертвых душ» или Гончаров в «Обломове», где события, рассказанные в главе «Сон Обломова», представляют предысторию романа), он считал нужным почти в каждом случае найти для него соответствующую тщательную мотивировку.

В литературе XX века положение в этом смысле изменилось. В связи с новой, более сложной исторической обстановкой в ней все чаще начала обнаруживаться потребность в изображении перекрещивающихся и взаимодействующих событий не одного, а многих, разных причинно-следственных рядов. Результатом этого явилось нередкое отклонение от «единого» сюжета, последовательно развивающегося во времени и пространстве, сочетание в одном и том же произведении различных временных и пространственных уровней и планов изображения. В литературе XVIII—XIX веков это хотя и встречалось, но сравнительно редко, в виде своего рода художественного эксперимента, и притом чаще у сентименталистов и романтиков — Л. Стерна, Э.-Т.-А. Гофмана, в России — А. Ф. Вельтмана, чем у позднейших писателей-реалистов; впрочем, и у Тургенева мы встречаемся наряду с более обычным для него, социально-психологическим освещением темы «лишнего человека», с другой — философской трактовкой ее в «Призраках», потребовавшей соответственно иного, «музыкального» способа построения в виде ряда сменяющихся обобщенно-поэтических картин различных эпох, нанизанных на нить основного, условно-фантастического сюжета.

[33] См. об этом: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Francke Verlag. Bern and München, 1964; Т. Л. Мотылева. Зарубежный роман сегодня. Изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 298—320.

Писатель XX века все чаще начал чувствовать потребность в освещении своих персонажей и изображаемых событий с различных точек зрения, в их проверке на прочность и испытании в несходной, меняющейся временной и пространственной перспективе. Сопоставление автором разных моментов в жизни одного и того же человека, точек зрения на него разных людей, испытание его не только настоящим, но также прошлым и будущим, реальными, бытовыми и условными, фантастическими (хотя и психологически возможными) обстоятельствами стали в реалистической литературе XX века важным орудием его социально-психологического исследования.

Другой причиной возникновения в поэтике пристального внимания к проблемам времени и пространства явился еще более усилившийся в литературе XX века по сравнению с XIX интерес к внутренним субъективно-психологическим формам их восприятия и переживания. Интерес этот получил особую, специфическую форму выражения в модернистской литературе XX века с характерным для нее тяготением к различным идеалистическим и субъективистским трактовкам времени в буржуазной философии XX века. Но он имел, разумеется, также и определенные реальные общественно-исторические и гносеологические истоки в самой жизни.

Наконец, немалую роль для развития новых способов трактовки времени и пространства в искусстве и литературе XX века имело открытие художественного кино, фотомонтажа, телевидения и т. д. и их взаимодействие со «старыми» видами искусства — столь же неизбежное и закономерное, как взаимодействие литературы и изобразительных искусств или литературы и театра в предшествующие века.

Все явления реального мира и все события человеческой жизни происходят во времени и пространстве. Но как объем и реальные свойства знакомого человеку по его опыту времени и пространства, так и характер их субъективного осознания и восприятия человеком исторически изменяются. Ребенок воспринимает время иначе, чем взрослый; память пожилого человека хранит в себе богатый груз воспоминаний о прошлом, которого не знает подросток, только еще начинающий жить. Тот, чей географический горизонт всецело замкнут плетнем, окружающим его дом, или околицей родного села, воспринимает мир

иначе, чем городской житель или путешественник, а человек, привыкший только к пешему передвижению или езде на лошадях, иначе, чем тот, кто путешествует также в поезде или на самолете. Меняются не только характер субъективного восприятия времени человеком (в зависимости от его возраста, характера и темперамента, от его более спокойного или более взволнованного состояния, от условий его жизни, степени развития у него исторического чувства и т. д.), но и реальный темп и ритм событий: в средневековой деревне темп жизни иной, чем в промышленном капиталистическом городе, в уездной глуши и вообще в провинции иной, чем в столице, в эпохи революций и общественных переворотов жизнь движется быстрее, чем в более «спокойные» эпохи, ритм ее становится напряженнее, число и внутренняя значительность происходящих событий возрастают.

Раскрытие многомерности реального времени и пространства, в котором живет и борется общественный человек, составляет один из важных аспектов изображения мира в реалистическом искусстве и литературе, в особенности в реалистической прозе XIX века.

Но для литературы важна не только способность изображения многообразных аспектов реального времени и пространства и различных форм их идеологического и субъективно-психологического восприятия человеком. Не менее важна для нее проблема временной и пространственной перспективы изображения.

Как справедливо, на наш взгляд, указывают Г. Лукач, М. М. Бахтин, Г. Зедльмайр,[34] проблема времени в литературе лишь частично совпадает с проблемой времени в физическом и даже в психологическом смысле слова. Время в литературе — определенная *ценностная* категория. Классические эпос и трагедия черпают свои сюжеты из прошлого, которое они рассматривают как своего рода «лучшую», идеальную эпоху. Для литературы же нового времени, черпающей свои сюжеты из современности, важнейшее значение имеет различие между временем «пустым» и временем, насыщенным жизнью, «наполненным»

[34] Соответствующие суждения М. Бахтина приведены в первом из настоящих очерков. Ср.: G. L u k á c s. Die Theorie des Romans. P. Cassierer, Berlin, 1920, SS. 156—168; H. S e d l m a y r. Kunst und Wahrheit, Rowohlt, Hamburg, 1961, SS. 140—159.

с человеческой точки зрения. То же самое в известной мере относится и к проблеме пространства.

Писатель не только рассказывает о событиях, происходящих во времени и пространстве, и о том, как эти события, их реальное время и пространство отражаются в сознании героев, но и строит свое повествование в определенной — нередко сложной — временно́й и пространственной перспективе, испытывает ею героев, их моральный и психологический потенциал. Иногда он повествует о событиях как очевидец и свидетель и может даже участвовать в них как действующее лицо, но он может повествовать и о событиях, происходивших в другие, отдаленные от него времена, в чуждой и незнакомой ему стране — и все это влияет на их освещение и оценку. Кроме оптической перспективы, в произведении не менее существенна поэтому и другая — отношение писателя как человека к изображаемому им времени и месту, его оценка этого места и времени в свете присущей ему шкалы ценностей, перспектив прошлой и будущей истории человечества.

«Классическое» понимание проблем художественного времени и пространства в эпосе и драме, основанное на обобщении опыта античной и новоевропейской литературы, предшествовавшей возникновению реализма XIX века, в наиболее чистом виде сформулировал Гёте в своем известном наброске «Об эпической и драматической поэзии» (1797).

«Эпический поэт, — писал здесь Гёте, — излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем ... Рапсод, представляющий прошедшее, представляется нам мудрецом, в спокойной задумчивости обозревающим случившееся. Его рассказ стремится успокоить слушателей... Драматург находится как раз в обратном положении: он олицетворяет определенный индивидуум, он стремится, чтобы мы принимали участие непосредственно в нем и в его ближайшем окружении...». Этому различию временных планов эпоса и драмы соответствует, по Гёте, различие их пространственного аспекта: «Драматург обычно связан с одной точкой, эпический же поэт движется свободнее и в большем пространстве». Классический эпос изображает «человека, действующего вовне», что обусловливает «известную чувственную пространственность», «трагедия — человека, устремленного в глубь

своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства».[35]

В литературе XIX века тенденция к драматизации повествовательных жанров, с одной стороны, и к эпизации драмы — с другой, привели к усложнению свойственного им временного и пространственного аспектов изображения по сравнению с «классическим» пониманием, изложенным Гёте. Роман, повесть, рассказ стали все чаще изображать человека, обращенного не только «вовне», но и «в глубь своей внутренней жизни», а рассказчик в них перестал занимать позицию эпического «мудреца», спокойно обозревающего ход событий и равномерно строящего повествование о них. Наоборот, в драме под влиянием романа значительно выросло значение «чувственной пространственности» — той обстановки, в которой действует человек и в которой складывается его характер. Соответственно этому наряду с «абсолютно прошедшим» в повествовательные жанры широко проникло «недавно прошедшее», рассказ о котором еще хранит живые отзвуки его непосредственного эмоционального переживания (жанры исповеди, записок, писем, дневника, получившие широкое развитие уже в эпоху сентиментализма и творчески переработанные последующей литературой, романтической и реалистической), и даже непосредственно «настоящее». В драме же, напротив, в эпоху романтизма усилилось стремление к музыкальному построению, к контрапунктическому изображению событий, происходящих в различных пространственных точках, разыгрывающихся в прошлом и настоящем.

С широким и гибким сочетанием различных временных и пространственных планов и аспектов изображения, их постоянными взаимопереходами и переливами мы встречаемся почти в каждом крупном произведении реалистической литературы XIX века.

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова, — таково начало «Пиковой дамы». — Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра» (VIII, 227). А через несколько страниц здесь же мы читаем: «Германн трепетал как тигр, ожидая назна-

[35] И. В. Гёте. Об эпической и драматической поэзии. Приложение к письму Ф. Шиллеру от 23 декабря 1797 г. В кн.: Гёте и Шиллер. Переписка (1794—1805), т. I. Изд. «Academia», М.—Л., 1937, стр. 380—381.

ченного времени. В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока» (VIII, 239). И опять несколькими страницами далее при описании ночного ожидания Германном, притаившимся в кабинете графини, ее возвращения с бала: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать — и все умолкло опять. Германн стоял, прислонясь к холодной печке» (VIII, 240).

Здесь три разных счета времени — в первом случае увлеченные картами игроки не успели заметить, как прошла «долгая зимняя ночь», во втором — Германн с трепетом ждет отъезда графини на бал и каждое мгновение нетерпеливого ожидания превращается для него в целую вечность, в третьем нетерпение не покидает героя, но решение его принято, пути отступления отрезаны и поэтому ему остается держать себя в руках и спокойно ждать приезда графини. В соответствии с этим содержание и темп рассказа меняются — герой как бы сообщает свое волнение рассказчику, который ускоряет или задерживает темп рассказа в соответствии с внутренним состоянием персонажей.[36]

Такой же сложный характер имеет изображение в реалистической литературе XIX века окружающего героев реального жизненного пространства. В зависимости от цели, преследуемой художником, от характера и уровня умственного развития его героев оно может быть здесь то более, то менее широким, искусно «замкнутым» или «открытым», отражающим то более, то менее многообразную и широкую систему связей персонажа с другими людьми и со всей внешней действительностью.

В «Евгении Онегине» перед читателем три основные стихии тогдашней русской жизни: Петербург, Москва, деревня. Причем это не простые условные сценические площадки, на которых разворачивается действие, но целые миры, со своим особым, сложившимся строем жизни

[36] Ср. В. Виноградов: 1) Стиль «Пиковой дамы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 114—117; 2) Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 585—617.

и своим неповторимым лицом. Истории воспитания петербургского молодого человека в романе противопоставлена картина нравственного формирования «уездной барышни», психологическое своеобразие и красоту любви дворянской девушки оттеняет суровая история замужества крепостной крестьянки, описание радушной и хлебосольной, несколько архаичной по быту и нравам дворянской Москвы сменяется картинами чопорного, великосветского и придворно-чиновного Петербурга. «Путешествие» Онегина и наброски X главы позволяют Пушкину еще шире раздвинуть географические рамки романа и с помощью ряда блестящих эскизных характеристик показать новые разнообразные исторические, географические и этнографические «лики» России той эпохи, дополняющие впечатление от основных глав романа (Нижний Новгород, Кавказ, Таврида, Одесса и т. д.; политическая обстановка 10—20-х годов и декабристское движение). Так, вся русская жизнь пушкинской эпохи различными своими гранями, явлениями, психологическими отражениями свободно входит в роман, бесконечно расширяя его рамки.

Иной тип построения художественного «пространства» мы видим в таких произведениях Гоголя, как «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Мертвые души». Здесь главных героев окружает как бы своеобразный «микромир». Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, Иван Иванович и Иван Никифорович, Манилов, Собакевич, Плюшкин, Коробочка живут — каждый — в своем особом мирке, наглухо замкнутом и отгороженном от мира других героев. И «микромир» этот, как показывает Гоголь, представляет собою в каждом отдельном случае не простое, а сложное целое. Он имеет свою особую «историю» и топографию, свой особый характер, ему свойствен всякий раз иной ритм существования. Таким же богатым и сложным «микромиром» Гончаров, как многократно отмечалось, окружает Обломова, герой его проводит большую часть своей жизни не двигаясь, на диване, в одной и той же привычной позе, а его постоянную одежду составляют те же неизменные халат и туфли.

Но не только дом старосветских помещиков, Манилова или Плюшкина представляет в изображении писа-

теля своеобразный «микромир», вселенную в миниатюре, где каждый предмет своеобразно отражает и преломляет характер героя. Таким же «микромиром» является в изображении Гоголя Невский проспект со своим, особым круговоротом времени, определенным последовательно сменяющимся на нем — всегда в одни и те же неизменные часы — пестрым и разнообразным «народонаселением» Петербурга. Ежедневно, с утра до вечера, на Невском проспекте в гоголевском Петербурге почти каждый час сменяются — одни за другими — люди и типы, характеризующие различные разряды петербургского населения. И все же эта постоянная смена одежд и лиц, образующая как бы особое «время» Невского проспекта (надстроенное над отвлеченным временем часового механизма и отличное от него), содержит в себе, как и тот круговорот времени, который постоянно повторяется в жизни старосветских помещиков, нечто мертвое и ирреальное. Те же лица, подобно марионеткам, появляются на Невском проспекте в те же часы суток — и каждый раз они демонстрируют те же привычки и интересы, те же наряды и лица. Жизнь Невского проспекта то замирает, то оживляется, а в вечерние и ночные часы приобретает бурный, лихорадочный ритм — и тем не менее при всем отличии ее от жизни в усадьбе Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны она тоже заключена в одни, постоянно повторяющиеся формы; в самой смене различных ее моментов есть нечто однообразное — то вечное кипение меркантильности, которое Гоголь считал характерной чертой жизни XIX века.[37]

Однако в произведениях Гоголя существует не только «микромир» отрицательных персонажей со своими географическими горизонтами, своим особым «временем» и «пространством». Этому узкому и душному миру в «Ревизоре» и «Мертвых душах» противостоит широкий и вольный мир русских просторов, мир несущейся вперед гоголевской «тройки» с его безграничным историческим и географическим кругозором, обращенностью не только к прошлому и настоящему, но и к будущему.[38]

[37] См.: Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IX. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 17.

[38] Более детальный анализ различных аспектов пространственной темы у Гоголя см. в статье: Ю. М. Лотман. Проблема худо-

Еще более сложные и многообразные, чем у Пушкина и Гоголя, формы изображения различных исторических и географических «ликов», меняющихся форм субъективно-психологического переживания времени и пространства мы находим в последующей русской повествовательной прозе — у Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова. Особенно показательно в этом смысле творчество Достоевского, где мы постоянно встречаемся как со стремлением автора предельно выразительно и точно воссоздать самый ритм различного, сменяющегося восприятия времени, свойственный в тот или иной момент Раскольникову, Мышкину, «подростку», Алексею Карамазову, так и с постоянным включением отдаленного прошлого в настоящее, истории в современность.

Характерный пример сложного использования Достоевским исторического «времени», предвосхищающий самые смелые эксперименты такого рода в реалистической литературе XX века, — «Легенда о Великом Инквизиторе» в романе «Братья Карамазовы».

На первый взгляд может показаться, что функция «Легенды» в романе принципиально ничем не отличается от той функции, которую выполняли многочисленные «вставные новеллы» в романах XVII—начала XIX века (от «Дон Кихота» до «Годов странствования Вильгельма Мейстера» Гёте или «Записок Пиквикского клуба» Диккенса). Однако такое узко формалистическое осмысление места «Легенды» в романе по аналогии с прошлым было бы внеисторическим. Оно не может привести к каким бы то ни было сколько-нибудь серьезным научным результатам в понимании специфики «Братьев Карамазовых» и их значения для формирования принципов поэтики реалистического романа XX века.

Вставные новеллы в «Дон-Кихоте» и других романах XVII—XVIII веков усиливали занимательность, разнообразие и «затейливость» повествования, создавали необходимый романисту комический, трагический или идиллический контраст, оттенявший основную линию развития действия, и т. д. Позднее, в конце XVIII и начале XIX века, романисты стремятся придать этому унаследованному ими от их предшественников приему, восходя-

жественного пространства в прозе Гоголя. Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 209. Тарту, 1968, стр. 5—50.

щему к старинной, устной традиции, иной смысл, связывая содержание вставных новелл с основной фабулой романа, используя их для рассказа о событиях, играющих роль ее отдаленной предыстории или связанных с нею как ее дополнительные, боковые ответвления. Особое значение вставные новеллы играют в романах немецких романтиков, где они создают необходимое романисту впечатление «универсальности» охвата мировой жизни и намечают тему сокрытой — мистической — связи всех, внешне разноликих и не связанных между собою, ее явлений.

Иную роль играет в архитектонике «Братьев Карамазовых» рассказанная Иваном легенда. Ее главная функция — расширить время и место действия романа, основные проблемы которого, с точки зрения Достоевского, имеют «вечный» характер — в том вполне реальном, а не мистическом смысле, что они являются органическим продолжением тех великих вопросов, над которыми человечество билось в прошлые века, так же как оно стоит перед ними в эпоху самого писателя. Величественная символика легенды расширяет и углубляет основной конфликт романа, насыщает его воздухом истории, отражениями прошлых культурно-исторических переживаний человечества — так же как сопоставление семьи Карамазовых с семейством графов фон Моор в «Разбойниках» Шиллера или заложенные в сцене беседы Ивана с чертом параллели со средневековыми мистериями, рассказами о Лютере или гётевским «Фаустом».

Достоевский стремится художественно выразить ту мысль, что его герои думают, чувствуют, страдают и борются не только за себя лично и даже не только за интересы своего времени. Их мысль как бы подводит итог всей человеческой истории, «включает» ее в себя в снятом виде. В ней в новой, исторически непохожей на прошлое форме живет не только настоящее, но и прошлое, вся история интеллектуальных и моральных исканий различных стран, народов, эпох, их философская квинтэссенция. Эта художественная идея воплощена в «Легенде о Великом Инквизиторе», так же как в других исторических символах и параллелях, вплетенных в ткань рассказа о трагических переживаниях современных автору людей.

Такое понимание соотношения истории и современности, прошлого, настоящего и будущего делает современность в романах Достоевского «открытой» для включения в нее тем, образов, сюжетов прошлой истории культуры, литературы, искусства. И вместе с тем оно делает героев Достоевского обращенными не только к прошлому, но и к будущему, истоки которого, по мысли русского романиста, заложены в настоящем, так же как искания его героев уходят своими корнями в прошлые пласты человеческой истории и культуры. Недаром сам Достоевский так настаивал на «пророческом» значении своих романов, хотя и не всегда верно понимал, какие их идеи представляют подлинную ценность для настоящего и будущего.

Многочисленные примеры весьма сложного, «музыкального» сплетения тем истории и современности дает также проза Чехова.

В своей книге «Поэтика древнерусской литературы» Д. С. Лихачев, сопоставляя рассказы Чехова и Бунина, высказывает мнение, что «у Чехова почти отсутствует интерес к истории, в то время как у Бинина этот интерес поглощает его целиком».[39] С этим мнением трудно согласиться.

Не только в своих рассказах и повестях, но и в своей драматургии Чехов отчетливо ощущает исторически изменчивый характер жизни, стремится изобразить ее нередко в самом процессе движения и изменения. Так, в «Чайке» в ядро сюжетного развития входит конфликт между представителями «старого» и нового искусства. Можно по-разному толковать смысл образов Треплева и Нины Заречной — одна из особенностей драматургического метода Чехова состоит в том, что он в максимальной степени стремится не навязывать читателю как единственно возможной той или иной, законченной оценки своих центральных персонажей, открывая — в пределах определенного общего сценического рисунка — простор для различных и даже противоположных толкований. Но не может быть сомнений в том, что Треплев и Нина Заречная — писатель и актриса другого психологического склада, чем Тригорин и Аркадина, и что психологическое различие между ними — не только индивидуальное, но и

[39] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 222.

исторически обусловленное различие между представителями разных эпох и поколений. Такой же исторический смысл имеет психологический контраст между тремя группами персонажей «Вишневого сада» — Раневской, Гаевым и Фирсом, Лопахиным и Епиходовым, Аней и Трофимовым.

В рассказе Чехова «Студент» говорится о том, как сын дьячка, студент духовной академии Иван Великопольский, возвращаясь вечером ранней весной с тяги домой, в родную деревню и застав у костра двух озябших, как и он сам, деревенских женщин, вспоминает ту холодную, «страшную» ночь, когда Иуда предал Христа, а апостол Петр вместе с другими его учениками так же, как они сегодня, «грелся у костра» и трижды отрекся от своего учителя. Древняя евангельская история об отречении и раскаянии Петра до слез трогает обеих женщин — и сердце студента наполняется внезапной радостью от сознания того, что «то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям».[40]

История, рассказанная чеховским героем, — это история о таком же, как они, деревенском человеке, простом рыбаке, который жил в эпоху крушения одного и рождения другого, нового мира. Так же как чеховский студент и его слушательницы, евангельский Петр хорошо знал холод, бесприютность, материальные лишения, грелся у простого костра вместе со слугами, работниками и другими бедняками. Человек великой слабости, Петр не мог совладать со страхом за себя и свою жизнь; как самый обыденный из людей, он в минуту неожиданного испытания испугался мучений — и это заставило его отказаться от своего учителя. Но человек великой слабости, Петр, по свидетельству Евангелия, был и человеком великой силы: он преодолел страх и мужественно проповедовал слово учителя. И, несмотря на то что на стороне старого мира были власть и матеральное могущество, а его противниками была всего лишь кучка простых, слабых, полунищих людей из народа, — новая историческая эпоха победила и утвердилась на обломках старой.

[40] А. П. Чехов, Собр. соч., т. 7. Гослитиздат, М., 1956, стр. 369.

Таким образом, в рассказе Чехова скрыта глубокая историческая мысль — мысль о том, что, так же как сотни лет назад, в эпоху самого Чехова люди стоят на пороге великого исторического перелома. И как тогда, так и теперь перелом в общественной жизни должны совершить люди, которым не чуждо ничто человеческое, люди, одновременно слабые и сильные, терпящие лишения, не чуждые мелочного страха за свою жизнь и в то же время способные подняться над своими повседневными, будничными заботами и интересами, откликнуться душой на рассказ о сложной, драматической судьбе, о страданиях и слабости такого же, как они сами, простого и вместе с тем могучего душой человека.

В итоге рассказ превращается в своеобразное художественное опровержение мрачных, проникнутых чувством глубокой скорби размышлений героя о русской истории, которыми этот рассказ открывается: «...Пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же бедность, голод, дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы, были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».[41]

Разговор с бабами, ощущение сильного впечатления, произведенного на них евангельским преданием, производят перелом в настроениях героя. Стена отчуждения между ним и слушателями, между идеалами и действительностью, между прошлым, настоящим и будущим оказывается поколебленной. Это рождает у героя новые мысли — о том, что история человечества не бесплодна, что между ним и другими людьми, между настоящим и прошедшим существует незримая, могущественная связь. Она наполняет жизнь человечества — несмотря на скудность современных ему внешних форм этой жизни — великим историческим смыслом:

«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из других. И ему ка-

[41] Там же, стр. 366—367.

залось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».[42]

Такое сложное столкновение различных эпох, испытание и освещение смысла одной из них событиями другой в рассказе Чехова, как и в «Братьях Карамазовых» Достоевского, вплотную подводят нас к еще более смелым опытам художественного столкновения различных эпох и разных временных измерений в реалистической литературе XX века.

[42] Там же, стр. 369.

РУССКИЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА

1

Вопрос о своеобразии историко-литературного процесса, отдельных литературных направлений и их поэтики в особых неповторимых условиях жизни каждой страны и народа не может решаться одинаково для всех — несходных между собой — периодов исторического развития. В различные эпохи сама структура литературы, ее внутреннее строение неодинаковы. Поэтому меняются во многом и те художественные величины, те основные «кирпичики», из которых складывается национальное своеобразие литературы данной эпохи.

В последнее время наше литературоведение выдвинуло в порядок дня новую важную проблему изучения «национальных образов мира».[1] Как справедливо указывают ученые, разрабатывающие эту проблему, для литературы каждого народа существенное значение имеет тот фонд общенародных представлений и коллективной образности, который вырабатывается и шлифуется всем длительным процессом истории народа, отражая наиболее общие черты его многовековой истории, а также и той естественно-географической, природной среды, в которых она протекает. Эти черты формируют постепенно определенный исторически изменчивый, текучий и в то же время устойчивый «национальный образ мира», присущий литературе (и в особенности поэзии) данного народа на различных этапах ее развития.

Вопрос о национальных образах мира в указанном смысле слова нельзя считать вопросом второстепенным

[1] См.: Г. Д. Гачев. О национальных картинах мира. Народы Азии и Африки, 1967 № 1, стр. 77—92.

для истории литературы, особенно если подходить к нему с точки зрения поэтики. Ибо естественно, что основные, наиболее устойчивые элементы поэтической образности в народной песне, да и в лирике позднейших времен не могут быть вполне тождественными у народа, живущего в горах или в лесах, у моря или в степи. Всякая народная поэзия оперирует определенным кругом устойчивых, наиболее излюбленных ею образов флоры и фауны, — и выбор этих образов у каждого народа бывает подсказан особыми природно-географическими условиями его существования. Позднее арсенал поэтической образности, доступный поэзии каждого народа, расширяется и обогащается, но вместе с тем в него постоянно входят и новые своеобразные поэтические клише, устойчивые, любимые образы и мотивы, подсказанные национальной историей, мифологией, обрядностью, искусством, различные — сменяющиеся — слои которых оставляют каждый раз свой неповторимый след в истории национального вкуса, национальной эстетики и поэтики.

Проблема национальных образов мира особенно важна для изучения как традиционной, народной, так и позднейшей — индивидуальной — лирики. Но она имеет, как нам представляется, немаловажное значение также и для изучения поэтики повествовательной прозы — вплоть до эпохи реализма. Каждая национальная литература в процессе своего развития вырабатывает определенное число особых, излюбленных ею классических тем, положений, композиционных решений. Они составляют тот, часто незаметный с первого взгляда, устойчивый общий центр, к которому тяготеют отдельные ее крупные представители. Это относится и к русскому реализму.

Вспомним ту особую роль, которую приобрели в русской поэзии и вообще в русской литературе XIX века образы движущейся кибитки, коляски, тройки, дороги, степи. Эти образы (как и близкие по своему значению образы ветра, метели, бури) стали ее своеобразными поэтическими лейтмотивами. Мы находим их у Пушкина и Гоголя, у Тургенева, Толстого и Чехова. От «Зимней дороги» Пушкина и стихотворений Вяземского, от «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ» до повести Чехова «Степь» через всю русскую литературу XIX века проходят сквозные образы дороги, степи, колокольчика, движущейся коляски или кибитки, значение которых каждый

раз меняется и в то же время в каких-то своих гранях остается прежним. И также от лермонтовского «Паруса» и «Пловца» Языкова до горьковского «Буревестника» в русской романтической поэзии, как и в современной ей реалистической прозе, звучат во многом сходные, близкие, передаваемые от одного поэта другому мотивы и образы близящейся бури и ее живых примет, требующие от науки специального, углубленного внимания.

Поэтика русского реализма XIX века формировалась русской исторической жизнью, основной чертой которой, как сознавали все крупные русские писатели-реалисты этой эпохи, начиная с Гоголя, был ее переходный характер.[2] Сознание переходного характера переживаемой эпохи усиливало эмоциональное значение таких «национальных» русских тем и мотивов XIX века, как мотивы дороги, дорожного экипажа, колокольчика, образы русского «странника», ветра, метели, близящейся бури. Подсказанные реальными условиями национальной жизни, реальной русской природой и бытом, эти характерные образы приобрели в условиях «переходной» эпохи полусимволическое значение, насытились глубоким и емким историческим подтекстом, стали своеобразными нервными узлами поэтики русского реализма XIX века — независимо от различия конкретных его родов и жанров.

Такое же широкое и емкое значение приобрела уже под пером Гоголя тема «огромности» России, необъятные пространства которой тщетно взывают к человеку в ожидании необходимого для их преобразования деятеля — русского «богатыря», одаренного необычайной мощью и энергией. Через сорок лет, в конце XIX века, эта тема снова всплывает перед читателем в лирических размышлениях чеховского Егорушки в повести «Степь».[3]

Русский реализм XIX века развивался в стране, которая обладала широкими культурными связями с передовыми странами Западной Европы. Произведения Сервантеса и Шекспира, Гёте и Шиллера, Байрона и Ж. Санд, Бальзака и Диккенса были в России «своими»: они были хорошо известны Тургеневу и Толстому, Достоевскому и Салтыкову-Щедрину, высоко ими ценились. Вырабатывая свою собственную оригинальную поэтику, каждый из этих

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 455.

[3] А. П. Чехов, Собр. соч., т. 6, Гослитиздат, М., 1955, стр. 53—54.

русских писателей широко опирался на опыт прошлой и современной ему мировой литературы, критически учитывая одни его стороны и отталкиваясь от других.

И в то же время в ходе развития русской литературы и русского реализма в них формировался и накоплялся круг своих, особых художественных традиций, образов и тем, художественных решений, которые, раз возникнув, становились общенациональным достоянием, оказывая мощное влияние на воображение последующих поколений.

Для немецкой литературы XIX—XX веков созданный Гёте тип воспитательного романа явился надолго наиболее «классической», универсальной формой романа вообще. К ней тянулись, полемически переосмысляя или развивая ее применительно к условиям своего времени, романтики и реалисты — Новалис и А. Штифтер, Г. Келлер и Т. Манн. Для английской литературы таким же национальным типом романа надолго явился жанр семейного романа с венчающей его счастливой концовкой, а для французского — жанры романа карьеры, утраченных иллюзий, любовного адюльтера.

Для русского реализма XIX века особое, классическое значение приобрели в этом смысле пушкинские традиции и образцы. Без «Онегина», «Капитанской дочки», «Пиковой дамы», «Повестей Белкина», «Путешествия в Арзрум» нельзя себе представить ни одного из основных жанров последующего русского романа, повести, рассказа от Лермонтова и Тургенева до Толстого и Чехова. От пушкинских героев, основных типических положений его романов, созданных им форм повествования о русском «лишнем» человеке, полуэпической по тону семейной хроники, драматической новеллы о беспокойном, сжигаемом внутренним огнем неудовлетворенного честолюбия искателе могущества и власти, эфемерные планы которого неизбежно заканчиваются внутренним крахом, гуманистического рассказа о «маленьком человеке» — станционном смотрителе, от пушкинского образа «дороги», о котором мы говорили выше, от «открытой», незавершенной композиции «Онегина» тянутся, как давно установлено исследователями, нити к творчеству всех последующих выдающихся представителей русского реализма. В этом смысле можно сказать, что, хотя русская литература в лице Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Щедрина, Лескова, Достоевского, Толстого, Чехова выдвинула множе-

ство новых тем, дала огромное число жанровых и композиционных решений, неизвестных Пушкину, поэтику Пушкина можно рассматривать как зерно поэтики также и последующего русского реализма, наиболее обобщенное, сжатое выражение ее различных, основных исторических тенденций. То же самое можно с большим или меньшим историческим правом сказать о поэтике тех произведений, которые наряду с «Евгением Онегиным», «Капитанской дочкой», «Повестями Белкина» явились основополагающими для последующего русского реализма, — поэтике «Горя от ума», «Героя нашего времени», «Ревизора» и «Мертвых душ», основные образы, темы, композиционные решения которых мы находим многократно художественно повторенными, преломленными, переосмысленными в свете новых, более сложных исторических условий и нового опыта национальной жизни в произведениях последующих русских художников слова.

Русская литература XIX века формировалась в условиях большой, многонациональной страны, в природе которой сочетались север и юг, восток и запад, лес и степь, моря и реки, равнины и горы. Широта географических просторов страны, разнообразие ее ландшафта, интенсивность исторической жизни России в XIX веке при пестроте и многообразии конкретных условий жизни различных социальных разрядов ее населения, различных его этнографических и национальных групп, ее широкие связи с Востоком и Западом способствовали особой широте и исторической емкости того национального образа мира, который получил отражение в творчестве русских реалистов XIX века. Не менее важное влияние на формирование национального образа мира имела и та особая роль, которую русская литература — в силу особых условий социально-политического развития России — приобрела в исторической обстановке XIX века.

2

Как уже довелось писать несколько лет тому назад автору настоящих очерков, касаясь вопроса об особенностях русского романа XIX века,[4] историческое своеобразие

[4] Г. Фридлендер. Национальное своеобразие и мировое значение русского романа. В кн.: История русского романа, т. 2. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 595—610.

развития реализма в России определялась в XIX столетии прежде всего общими условиями исторического развития страны.

Русские реалисты XIX века жили в эпоху разложения в России патриархально-крепостнического уклада жизни, в эпоху постоянного развития в ней элементов капитализма. В то же время на Западе, в более передовых странах Европы, они могли наблюдать черты уже вполне сложившегося буржуазного общества, а несколько позднее — первые признаки его упадка, которые особенно отчетливо обнаружились к концу XIX века, в период перехода от домонополистического капитализма к эпохе господства реакционного финансового капитала. На протяжении этой исторической полосы в России росло сначала дворянское, а во второй половине XIX века разночинское по социальному составу своих участников освободительное движение, усиливалось брожение широких народных масс. На Западе это был период первых революционных выступлений рабочего класса, период ряда социальных и политических переворотов, усиления национально-освободительного движения. Эта сложная, неустойчивая переходная обстановка усиливала критическое отношение к действительности, свойственное передовым русским писателям-романистам, обостряла их понимание социальных и политических отношений своего времени. Глубоко критическое отношение к застойному крепостническому миру «мертвых душ» сочеталось в их мировоззрении с неприятием шедших ему на смену антагонистических буржуазных форм прогресса, революционные настроения, порожденные борьбой с сословностью и крепостным правом, крепли благодаря разочарованию в либерально-буржуазных иллюзиях. Отсюда характерное для русского реализма сочетание широты социально-исторического кругозора, мощной обличительной, критической мысли и глубокого отражения сложнейших интеллектуальных и моральных исканий, свойственных передовой части русского общества.

Русская проза XIX века на всем протяжении своего развития была насыщена суровым пафосом отрицания. В гоголевской галерее «мертвых душ», в сатирических образах Щедрина, в гончаровском «Обломове», в романах Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, в «Кто виноват?» Герцена, в романах «Что делать?» и «Пролог» Чернышев-

ского по-разному проявились свойственные русскому роману XIX века в лице его наиболее выдающихся представителей дух беспощадного критического анализа, осуждение быта, политики и культуры господствующих классов. И вместе с тем критическое отношение к социальным верхам сочеталось в творчестве великих русских романистов XIX века с вниманием к народным массам и стремлением содействовать своим творчеством их историческому пробуждению. Эта общая отличительная особенность русской литературы XIX века отчетливо сказалась в создании ею многочисленных незабываемых образов, раскрывающих социально-психологический облик пробуждавшейся «безымянной» народной России.

В капиталистических странах Запада революционно-демократическая энергия широких крестьянских масс к середине XIX века была серьезно ослаблена. В России же именно в этот период происходило нарастание широкого демократического крестьянского движения. Это могучее, нарастающее движение питало оптимизм русских писателей-реалистов, усиливало их веру в человека, вселяло в них надежду на конечную победу гуманизма и человечности над силами буржуазного эгоизма и своекорыстия. В то время как Бальзак и Золя в своих романах о деревне правдиво изобразили победу темных, отупляющих, собственнических черт в психологии французского мелкого крестьянина, русские писатели, как отметил в 1880-е годы Глеб Успенский, противопоставляя свои очерки «Власти земли» роману Золя «Земля», черпали в народе и его исканиях уверенность в завтрашнем дне, веру в светлое, гуманное начало человеческой природы, в скрытый разум истории и отдельной личности.

Гуманизм и демократизм русской литературы определили особый характер психологического мастерства русских романистов. Следствием широко распространенной на Западе во второй половине XIX века натурастической теории романа, вульгарно-материалистического понимания взаимоотношения физиологии и психологии было настойчивое стремление «освободить» героя романа от внутренней сложности путем сведения всей его душевной жизни к элементарным, простейшим влияниям физиологической организации, «среды» и наследственности. Русские же писатели-реалисты того времени, в особен-

ности Толстой и Достоевский, исходили из иного, более сложного и глубокого понимания природы человека. Поэтому свойственное французской натуралистической школе упрощение психологии персонажей встретило решительное осуждение в России. В противоположность писателям-натуралистам, русские романисты поставили в центр своего внимания человека не с бедной, элементарной, а с богатой и напряженной душевной жизнью; они сумели еще в 1840-е годы благодаря своему гуманизму обнаружить наличие богатого, сложного и изменчивого внутреннего мира у самого простого, незаметного, рядового человека «толпы». И при этом анализ внутренней, душевной жизни человека они не оторвали от анализа формирующих и определяющих жизнь индивидуальности общественных условий, показали сложную обусловленность развития человеческой психики внешней материальной обстановкой.

Характеризуя «титанов» эпохи Возрождения, Энгельс писал, «что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми».[5]

«Невозможно представить себе, — заметил П. Лафарг, — чтобы Данте мог написать свою „Божественную комедию“, сидя в четырех стенах, как благополучный мещанин, равнодушный к широкой общественной жизни, не принимая страстного участия в современных ему политических битвах». «Сервантес, Д'Обинье, Смоллет, Руссо и Бальзак писали только после того, как сами коечто пережили и основательно изучили людей и их взаимоотношения, наблюдая их жизнь и деятельность в различных слоях общества. Романисты же нашего времени, именующие себя натуралистами и реалистами и утверждающие, будто они пишут с натуры, запираются в своих рабочих кабинетах, воздвигают вокруг себя целые горы печатной и исписанной бумаги и хотят по ним изучить свежую, горячую, живую жизнь».[6]

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 347.

[6] П. Лафарг. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1936, стр. 219—220.

В этих известных словах Энгельса и Лафарга заключена не только блестящая характеристика особенностей культуры Возрождения: в них содержится также указание на одну из наиболее отрицательных сторон развития культуры и искусства в позднейшую, капиталистическую эпоху. Развитие капитализма было прогрессивным переворотом в общественной жизни. Оно имело революционизирующее значение для всей жизни общества, в том числе и для искусства и литературы. И в то же время в условиях капитализма, в XIX и XX веках, деятели литературы и искусства с особой силой испытывали на себе «ограничивающее, создающее однобокость» влияние разделения труда.[7] В капиталистическую эпоху писатель все реже мог жить всеми интересами своего времени, все реже непосредственно «принимал участие в практической борьбе», а потому ему лишь редко оказывались свойственными «цельность», «полнота и сила характера». В противовес типу писателя-гражданина, обладающего широким взглядом на жизнь, глубоким пониманием интересов своего времени, буржуазная культура породила иной тип писателя, сознательно стремящегося остаться «над схваткой», чуждого широкому интересу к общественной жизни, рассматривающего свой литературный труд не как служение интересам своего времени, а как «особую» область творчества, доступную пониманию лишь небольшого круга «посвященных», имеющую более или менее узкое и замкнутое, «цеховое», профессиональное содержание.

Поднятый Энгельсом, а вслед за ним П. Лафаргом вопрос о пагубном влиянии буржуазного профессионализма и капиталистических форм разделения труда на развитие культуры и на самый тип культурного деятеля, формирующийся в капиталистическом обществе, имеет непосредственное значение для понимания поэтики реализма.

Развитие исторической жизни выдвинуло перед литературой XIX века в качестве главной ее задачи изображение широкой и многосторонней картины общественной жизни, анализ сложного и противоречивого круга взаимоотношений личности и общества. По определению Сен-Реаля, выбранному Стендалем для эпиграфа к одной из глав «Красного и черного», роман стал «зеркалом,

[7] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 347.

с которым идешь по большой дороге».[8] Поэтому способность писателя жить важнейшими интересами своего времени, его участие в общественной борьбе и правильное понимание им ее исторического смысла приобретали для него особое, принципиальное значение. Утрата связей с жизнью, с обществом и народом, замыкание в кругу узко понятых «цеховых», профессиональных интересов, взгляд на свои задачи как на задачи «технического» порядка оказывают на развитие литературы отныне особенно роковое, гибельное влияние. Они ведут к тому, что из поля зрения писателя выпадает «большая дорога», т. е. те специфические общественные проблемы, без разработки которых его произведение теряет широту и емкость, идейное и художественно-эстетическое содержание.

Н. Г. Чернышевский писал в 1865 г. в последней статье «Очерков гоголевского периода»: «В странах, где умственная и общественная жизнь достигла высокого развития, существует, если можно так выразиться, разделение труда между разными отраслями умственной деятельности, из которых у нас известна только одна — литература. Потому как бы ни стали мы судить о нашей литературе по сравнению с иноземными литературами, но в нашем умственном движении играет она более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведывание других направлений умственной деятельности. В Германии, например, повесть пишется почти исключительно для той публики, которая не способна читать ничего, кроме повестей, — для так называемой «романной публики». У нас не то: повесть читается и теми людьми, которые в Германии никогда не читают повестей... У нас до сих пор литература имеет какое-то энциклопедическое значение, уже утраченное литературами более просвещенных народов... Поэт и беллетрист не заменимы у нас никем. Кто, кроме поэта, говорил России о том, что слышала она от Пуш-

[8] Стендаль, Собр. соч., т. 1. Изд. «Правда», М., 1959, стр. 128.

кина? Кто, кроме романиста, говорил России о том, что слышала она от Гоголя?».[9]

По сравнению с писателями тех стран Западной Европы, где в середине XIX века революционность буржуазной демократии уже умирала, а революционность социалистического пролетариата еще не созрела, их русские собратья, жившие в период острой ломки крепостничества и подготовки буржуазно-демократической революции в России, яснее ощущали переходный характер эпохи, более остро чувствовали противоречие между жизнью верхов и низов. Развернувшееся в России во второй половине XIX века народное брожение, ощущение мыслящей интеллигенцией ненормальности существующих форм жизни и необходимости их коренного изменения не позволяли в России обычно даже романистам «второго» плана замкнуться в кругу субъективных, интимно-психологических проблем или рассматривать свое творчество с «цеховой», узко профессиональной точки зрения. Вследствие остроты противоречий жизни царской России общественные вопросы властно вторгались в сознание русского писателя, вызывая у него к себе горячее и страстное отношение, побуждая его часто, подобно охарактеризованным Энгельсом «титанам» Возрождения, непосредственно участвовать в практической общественной борьбе или смело отзываться на нее в своем творчестве. Обусловленная нерасторжимой связью литературы, общественной жизни и освободительного движения — связью, характерной для России XIX и начала XX века, «энциклопедичность» русской литературы явилась важнейшей предпосылкой ее расцвета. Писатель-романист и повествователь в России стоял, как правило, в гуще общественной борьбы, относился с повышенным вниманием к «интересам своего времени». Благодаря этому самый тип писателя и его взаимоотношения с читателем в России XIX и начала XX века были во многом иным, чем на Западе.

История буржуазного романа XIX века на Западе свидетельствует о том, что взаимоотношения романиста и читающей публики становились здесь, в ходе развития капиталистических отношений, все более болезненными.

[9] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III. Гослитиздат, М., 1947, стр. 303—304.

Уже Стендаль трагически переживал глухую стену отчуждения во взаимоотношениях между романистом и его читателями. Свои романы он вынужден был предназначать «для немногих» и для будущих поколений, так как отчаялся найти для них читателей среди своих современников. Разлад между идейными и художественными устремлениями романиста и уровнем мещанских требований окружавшей его буржуазной публики толкал многих выдающихся романистов Запада на путь болезненного индивидуализма, заставляя их, подобно Флоберу, замыкаться в «башне из слоновой кости».

«Можно сказать, что значительные художники позднейших десятилетий XIX века на Западе..,—пишет Э. Ауэрбах в своей, уже известной нам книге, посвященной истории зарубежного реализма, — за немногими исключениями, почти все натыкались на непонимание, враждебность или безразличие публики; лишь в результате упорных и долгих боев они достигли общего признания, некоторые лишь после своей смерти, многие другие при жизни лишь у очень узкого круга читателей». И наоборот, — и здесь также найдется лишь немного исключений, — в XIX веке, особенно во второй его половине, и даже еще в начале XX «в Западной Европе те художники, которые легко и быстро завоевывали всеобщее признание, обычно не имели права на подлинную, прочную славу». На основе этого опыта у многих критиков и художников буржуазных стран Запада «сложилось даже убеждение, что таков неизбежный порядок вещей».[10]

В России XIX и начала XX века господствующий тип взаимоотношений между писателем и читателями был иным, чем во Франции и других капиталистических странах Западной Европы. Это не значит, что между ними и здесь не существовало многочисленных противоречий, не было перегородок, мешавших их взаимопониманию. Уже одно существование крепостнической цензуры, та полицейская опека над литературой и литераторами, которую различными путями осуществляло царское самодержавие, вносили неизгладимые трагические черты в положение русского писателя. Этим полицейским и цен-

[10] E. Auerbach. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Francke Verlag, Bern und München, 4te Auflage, 1967, S. 466.

зурным вмешательством не исчерпываются преграды, которые возникали в России XIX и начала XX века на путях взаимопонимания между автором и его читателями: стоит вспомнить об изображении трагического противоречия между высоким назначением искусства и пошлыми вкусами дворянской публики в гоголевском «Портрете», позднейшие, вызванные разгулом реакции 80-х годов, страдальческие жалобы Салтыкова на то, что среди долетающих до него голосов читателей романисту не удается услышать голоса «читателя-друга». И все же отношения между писателем и читающей публикой в России в силу ряда исторических причин были в общем принципиально иными, чем во Франции; они носили во многом более нормальный характер, что явилось одним из факторов, способствовавших расцвету русского реализма в XIX веке и в последующий период.

«Нельзя упрекать нашу публику в отсутствии сочувствия к литературе; нельзя упрекать ее и в неразвитости вкуса, — писал Чернышевский о массе русских читателей XIX века. — Напротив, от особенного положения нашей литературы, составляющей самую живую сторону нашей духовной деятельности, и от состава нашей публики, к которой принадлежат все наиболее развитые люди, в других странах мало интересующиеся беллетристикою и поэзиею, — от этих особенностей происходит то, что ни одна в мире литература не возбуждает в образованной части своего народа такой горячей симпатии к себе, как русская литература в русской публике, и едва ли какая-нибудь публика так здраво и верно судит о достоинстве литературных произведений, как русская. Сам Байрон не был для англичанина предметом такой гордости, такой любви, как для нас Пушкин. Издание сочинений Байрона не было для англичанина национальное дело, каким недавно были для нас издания Пушкина и Гоголя. Вот вам факты относительно сочувствия публики; а за развитость ее вкуса ручаются тысячи случаев... Не подлежит сомнению, что наша публика обладает, в нынешнем своем составе двумя драгоценнейшими для развития литературы качествами: горячим сочувствием к литературе и замечательно верным взглядом на нее».[11]

[11] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 306.

Развитие русского освободительного движения, способствовавшее постоянному расширению читательской аудитории, рост демократического сознания широких народных масс создавали в России более благоприятные отношения между писателем и читателями, чем те, которые обычно складывались в XIX веке в странах с более зрелыми буржуазными общественными отношениями. Как показал Энгельс уже в 40-е годы XIX века на примере Англии, настоящего читателя, любовно относящегося к ним и способного их оценить, на Западе выдающиеся писатели и другие деятели национальной культуры уже в этот период все чаще могли найти для себя не среди буржуазной публики, а среди рабочих. Однако, в силу особенностей той переходной эпохи, в которую они жили (и связанных с нею противоречий своего мировоззрения), лишь немногие из выдающихся писателей XIX века на Западе — даже те из них, которые особенно мучительно сознавали духовное убожество своей буржуазной публики, — искали своего читателя среди трудящихся. Виной этому были отчасти классовые предрассудки, опутывавшие сознание крупнейших буржуазных писателей-романистов, отчасти — недостаточный уровень сознательности, присущий в ту эпоху массам трудящихся города и деревни.

В России писатели XIX века, принадлежавшие по своему социальному положению и по своим взглядам к дворянской и разночинной интеллигенции, также в силу исторических условий своего времени не могли рассчитывать на то, что их произведения станут уже в ту эпоху непосредственно доступны народному читателю, будут при их жизни прочитаны и поняты народом. Но в среде передовой дворянской и демократической интеллигенции, в особенности в среде молодежи, близкой к освободительному движению, русские писатели находили для себя такой благоприятный тип читателя, такую широкую читательскую аудиторию, относившуюся к литературе с подлинным энтузиазмом, каких не имели не только английские или немецкие, но и французские писатели середины и второй половины XIX века. Передовой русский читатель XIX века, воспитанный Белинским и Добролюбовым, Герценом и Чернышевским, видел в русской литературе, и в особенности в русском романе, важнейшее национальное достояние, могучее орудие умст-

венного и нравственного развития общества. Он ждал от писателя-романиста не наслаждения и развлечения, не заполнения праздного досуга, но жизненно необходимую ему духовную пищу, смотрел на писателя как на интеллектуального и нравственного воспитателя своего поколения и всего русского общества в целом. Возникшие в атмосфере высокого уважения к литературе и столь же высокой требовательности к ней со стороны передового русского читателя, русский роман, повесть, рассказ не могли не считаться с характером и интересами своей читательской аудитории. Если русский роман XIX и начала XX века в своих лучших образцах явился ярким выражением стремления к правде, к свободному от условных романтических прикрас, от сословных иллюзий и предрассудков пониманию всей реальной картины жизни своей страны и народа, если в нем отразилась атмосфера высокого интеллектуального подъема и необычайной моральной требовательности к себе, то это объясняется не только особенностями таланта и мастерства передовых русских романистов, но и настроением, владевшим умами той читательской публики, органом идей которой была передовая критика и журналистика.

Начиная с Белинского, русская демократическая критика учила русских романистов рассматривать в качестве своей первой важнейшей обязанности правдивое, неприкрашенное изображение общественной жизни во всей ее реальной сложности, со всеми присущими ей в данную эпоху настроениями, идеями, историческими противоречиями. Она призывала писателя освещать сложные пути прошлого, настоящего и будущего, чутко отзываться на интересы и потребности демократического читателя, выражать его чувства и идеалы, прививала романисту сознание его огромной ответственности перед своей страной и народом, воспитывала в нем глубоко сознательное отношение к традициям предшествующей русской и мировой литературы (в частности, к различным традициям русского и зарубежного романа). В лице лучших ее представителей русская критика поддерживала и направляла идейные и творческие искания русских писателей своей эпохи, помогая им подняться на ту историческую высоту, которая сделала их творчество выдающимся шагом вперед в художественном развитии человечества.

3

Как отметил М. Горький, мировая реалистическая литература XIX века — и на Западе и в России — сделала своим излюбленным центральным персонажем не прочно сложившегося, достигшего жизненного успеха человека, чувствующего себя как рыба в воде в условиях своего века, а еще только складывающегося, ищущего своего пути и своего места в обществе «молодого человека». Выдвижение на центральное место образа мыслящего, неустроенного, напряженно ищущего своего места в жизни и обществе «молодого человека» в романе XVIII и XIX веков отражало критическое отношение русских и современных им западноевропейских романистов к сложившимся в их времена общественным формам. В этом наиболее типичном для литературы XIX века образе выразился преимущественный интерес литературы не к тому, что успело прочно сложиться и определиться в их эпоху, а к тем исканиям и «бурным стремлениям», которые, хотя и смутно, раскрывали перспективу общественного развития, намечали путь от настоящего к будущему. Не персонажи, прочно сформировавшиеся и неспособные к дальнейшему развитию, а характеры ищущие, движущиеся, формирующиеся, характеры, в большей или меньшей степени находящиеся в противоречии со своей средой и господствующими в обществе жизненными нормами, отражали в романе и повести XIX века прогрессивное движение истории.

Значение различных национальных форм реализма — английского, французского, немецкого или русского — в XIX веке определяется в очень большой мере высотой морального и интеллектуального уровня, свойственного центральным персонажам каждой из этих литератур — уровня, находящего свое выражение в глубине и общечеловечности их жизненных стремлений и исканий. Когда английская литература в XVIII веке получила общеевропейское значение, ее международная роль и повсеместное влияние были тесно связаны с тем, что в образах таких молодых людей, как Том Джонс, или таких молодых девушек, как Клариса Гарлоу, в образах героев-чудаков Стерна и Гольдсмита английские романисты создали образы людей, которые поразили современников и привлекли к себе их сердца своей моральной чистотой,

упорством и стойкостью в беде, отвращением к сословным предрассудкам и условностям, ко лжи и лицемерию, господствовавшим в обществе. Когда в конце XVIII века с влиянием английского романа начало бороться влияние романа немецкого и французского, это было обусловлено тем, что Руссо в лице Юлии и Сен-Пре, Гёте в лице Вертера и Вильгельма Мейстера создали образы новых героев, которые по уровню своих человеческих исканий, по высоте морального и интеллектуального облика превзошли персонажей Фильдинга и Ричардсона или стерновского Йорика. Позднее, в эпоху романтизма, английский, французский и немецкий роман выдвинул новых героев, от духовного обаяния которых также непосредственно зависело влияние каждого из них ни читателей и на развитие мировой романистики.

Исключительное значение классического русского романа в истории романа XIX и начала XX века теснейшим образом связано с тем, что русские реалисты смогли создать галерею таких персонажей, которые по широте умственных запросов, по глубине и напряженности исканий превосходят героев современных им романистов Запада. История реалистического романа XIX века не знает других персонажей, обладающих такой силой анализа и и такой чуткой совестью, как герои Тургенева, Толстого и Достоевского, такой преданностью своим убеждениям и своему жизненному делу, как Базаров и Рахметов. Образ центрального героя русского реалистического романа XIX века стал новым словом в развитии эстетических идеалов мировой художественной литературы, в ее работе над созданием образа положительного героя «времени».[12]

В силу исторического своеобразия путей развития реалистического романа в Англии и во Франции он не дал здесь в XIX веке героев, которые по высоте духовных запросов и широте кругозора могли бы сравниться с гётевскими Вертером или Вильгельмом Мейстером. Образ человека высокого интеллектуального уровня, обладающего чуткой совестью, интересом к узловым вопросам современности, стремящегося перестроить свою собственную жизнь и изменить существующие обстоятельства, —

[12] См. об этом также ряд верных и тонких замечаний в книге Б. И. Бурсова «Национальное своеобразие русской литературы». Изд. «Советский писатель», Л., 1967.

такой образ в Англии и Франции XIX века разрабатывали по преимуществу писатели-романтики, а не создатели позднейшего классического реалистического романа. Ни Жюльен Сорель Стендаля, мужественный и энергичный, но рассудочный, отчужденный от мира простых человеческих переживаний, эгоистически замкнувшийся в самом себе, ни центральные персонажи романов Бальзака, Диккенса, Флобера или Теккерея не могут сравниться по уровню своих осознанных нравственных потребностей, широте моральных и интеллектуальных исканий с центральными образами русского романа.

И на Западе в XIX веке общественная жизнь создавала своих борцов и правдоискателей. Но в силу сложившихся там исторических условий, реалистическая литература (и, в частности, роман) лишь редко обращалась к изображению подобных типов. В романах Бальзака фигура двойника самого Бальзака, талантливого писателя и философа Д'Артеза, образ революционера Мишеля Кретьена помещены не в центре нарисованной романистом картины общества, а как бы на краю этой картины. Другие герои Бальзака — философ Луи Ламбер, искатель «абсолюта» Клаэс — фанатики отвлеченной идеи, а не живые, чувствующие люди, проникнутые стремлением к преобразованию жизни. Их мысль обращена скорее к вопросам абстрактной науки, чем к вопросам бытия окружающих людей. В русском же послепушкинском романе, да и всей русской литературе XIX века — и в этом заключается ее важное историческое преимущество — образы людей, одаренных глубоким умом и чуткой совестью, людей, сконцентрировавших в себе пафос умственных и нравственных исканий эпохи, оказались, в силу исторического положения вещей, не на периферии, а в самом центре обрисованной в ней картины национальной жизни.[13] Именно в образах мыслящих, беспокойных и ищущих героев романисты и повествователи сумели здесь уловить, пользуясь выражением Тургенева (восходящим к Шекспиру), «образ и давление времени»,[14]

[13] Сходные замечания см. в статье А. В. Чичерина «Изображение философских исканий в реалистическом романе». В кн.: А. В. Чичерин. Идеи и стиль. Изд. 2. Изд. «Советский писатель», М., 1968, стр. 276—279.

[14] И. С. Тургенев, Соч., т. 12. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 303.

ощутить прогрессивное движение русской и всемирной истории.

Не случайно русские писатели XIX века часто относились с особой симпатией к творчеству Байрона, Ж. Санд, Гюго и даже к романам таких, сравнительно второстепенных, «идейных» западных романистов середины и второй половины XIX века, как Ф. Шпильгаген или А. Лео.[15] В творчестве писателей-романтиков (а позднее — в произведениях романистов второстепенных, сравнительно скромных по масштабу своего дарования, но при этом более тесно связанных с передовым идейным движением, чем романисты более крупного плана) русских писателей привлекало стремление создать образы людей, поднимающихся в своих идейных и моральных исканиях до осознания общих пороков существующего строя жизни или вступающих в борьбу с ним. Но, ставя перед собой задачу воплотить духовный облик русских людей, живущих такой же высокой нравственной и умственной жизнью, великие русские романисты стремились решить эту задачу принципиально иначе, пользуясь методами и средствами не романтического, а реалистического искусства.

Центральными темами западноевропейского реалистического романа в XIX веке все чаще становились разгул хищничества, победа темных, собственнических инстинктов, темы утраченных иллюзий, вынужденного самоотречения, нравственного измельчания и гибели личности в мире черствого расчета и пошлых буржуазных страстей. В русском же романе и повести XIX века центральное место заняли образы страстно ищущих, мятущихся и борющихся людей, которые, разрывая путы окружающих их общественных условностей и преодолевая собственные иллюзии, с громадным трудом стремятся «дойти до корня», разобраться в окружающей их сложной путанице отношений, понять наиболее глубокие стороны своего личного и общественного бытия. В характерных для русской литературы образах героев, мысль которых то более прямыми, то более сложными и зигзагообразным путями движется вперед, стремясь к уяснению под-

[15] П. Р. Заборов. Русская критика конца 60—начала 70-х годов XIX века и французский демократический роман. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 368—378.

линной, незатемненной предрассудками общественных верхов и другими социальными условностями правды жизни, заключен один из наиболее характерных моментов ее поэтики. И здесь же — одна из важнейших причин, способствовавших силе ее интеллектуального, морального и эстетического воздействия на последующие поколения.

Мысль героя в русском классическом романе как бы втягивает в себя обычно — одну за другой — разные стороны общественной и личной жизни, подвергая их недоверчивому, острому и придирчивому анализу, теоретически и практически поверяя их собственным жизненным опытом героя. Это позволяло писателю, рисуя судьбу отдельного человека, наполнить произведение до краев огромным и разносторонним общественным содержанием, сделать его широким, неисчерпаемым зеркалом национальной жизни. И вместе с тем такой метод построения романа, повести, рассказа, очерка позволял автору показать личность героя в ее сложных взаимоотношениях с массой, с народом.

В «Евгении Онегине», «Дубровском», «Капитанской дочке» центральные герои не только окружены людьми из народа и постоянно ощущают жизненную связь с ними, но и, что особенно характерно, ищут или оказываются вынужденными искать поддержки у этих людей в наиболее трудные, решающие моменты своей личной и общей, исторической жизни. Стремясь решить основные вопросы своего личного существования, герои Пушкина, Толстого, Достоевского вынуждены (добровольно или исторически неизбежно) внимательно вглядеться в жизнь и психологию народных масс, учесть их жизненный опыт, их представления о жизни и моральные идеалы. Под влиянием этого опыта они вносят более или менее глубокие коррективы в унаследованные ими представления о жизни, которые обычно оказываются более узкими, менее возвышенно-поэтичными и гуманными, чем идеалы народных масс.

Подобный принцип изображения народной жизни путем обрисовки главных героев (происходящих обычно в русском романе XIX века из дворянской или разночинной среды) в широком и постоянном взаимодействии с народом и его представителями — взаимодействии, которое помогает писателю раскрыть сильные и слабые стороны как персонажей первого плана, так и самого на-

рода в данную эпоху, — явился необычайно плодотворным для русской реалистической литературы XIX века.

Бальзак (или позднее Золя) ставили своей задачей, так же как и русские романисты, отобразить в своих романах целостную картину жизни общества своего времени. Но эту задачу они стремились осуществить *аналитическим путем,* разлагая общество на отдельные звенья, отводя изображению каждой части общественного организма самостоятельный роман. В соответствии с этим Бальзак отвел изображению французского крестьянства особый роман, входящий в состав «Человеческой комедии» («Крестьяне»). Следуя примеру Бальзака, Золя изобразил жизнь крестьян в «Земле», а жизнь пролетариата — в «Западне» и «Жерминале». Оставляя в стороне влияние на романы Золя его натуралистической теории, наложившей свою печать на его понимание народной жизни, важно подчеркнуть другое — что самый принцип аналитического подхода к изображению народа, свойственный как Золя, так и Бальзаку, уже сам по себе имел наряду с сильными и свою слабую сторону. Этот принцип, как нам уже приходилось отмечать,[16] превращал тему народа для романиста в *особую, частную тему,* стоящую в одном ряду с другими, не позволял понять *универсальное, общее значение народной темы* для изображения любых сторон общественной жизни, для создания целостной картины всего общества.

В противоположность дробному, аналитическому принципу изображения общества в романах Бальзака и Золя, осуществленная Пушкиным не только как драматургом, но и как романистом разработка принципа изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве и исторической взаимосвязанности явилась предпосылкой дальнейших открытий русских романистов, сделанных в работе над народной темой. Этот принцип стал основным формообразующим принципом русского классического романа, своеобразным ядром характерной для него синтетической формы изображения общества.

Рисуя жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно по-разному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, рассказывая о том, как в решающие моменты своей личной жизни

[16] История русского романа, т. 2, стр. 609—611.

Татьяна ищет поддержки у няни, о том, как Андрей Болконский перед Бородином задумывается над психологией русского солдата или как позднее Пьер ищет решения мучающих его нравственных вопросов и сомнений, приглядываясь к Каратаеву, о том, как у Дмитрия Карамазова нравственный перелом вызывает сон, героем которого является плачущее крестьянское «дитё», или о том, как рассказчик изучает жизнь Ивана Ермолаевича, русские писатели нашли такой принцип построения своих произведений, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве. И вместе с тем этот принцип позволял самое единство ее изображать как взаимодействие господствующих классов и народа, как единство, подразумевающее наличие в народе двух сил, исторически связанных друг с другом и в то же время различных по своей психологии, образу жизни и интересам.

Принцип изображения жизни господствующих классов и народа в их реальной исторической соотнесенности и одновременно — с учетом различия их психологии, образа жизни, интересов, моральных идеалов — обогатил русский роман, повесть, рассказ. Этот принцип позволял так построить действие произведения, что даже, казалось бы, сравнительно узкий, «камерный» сюжет, даже действие, разыгрывающееся на небольшой площадке, среди сравнительно немногих участников, в сцене «ночного» на Бежином лугу или в обстановке замкнутого «дворянского гнезда», наполнялись в русском классическом романе и рассказе огромным общественным смыслом, становились мельчайшей художественной клеточкой важнейших вопросов, исканий, противоречий русской жизни, выражением основного драматического узла целого этапа национальной истории.

Изображая психологию своих главных персонажей в ее противоречивом и сложном единстве с народной жизнью, показывая, как жизнь стихийно и неизбежно приводит героев в решающие минуты личной жизни к мысли о народе, русские романисты XIX века, в силу своего различного классового происхождения и жизненного опыта, исходили из весьма несхожих друг с другом общественных идеалов; поэтому они могли по-разному смотреть на народ и народную жизнь, по-разному оценивали их исторические потенциалы и возможности. Но при всем многообразии конкретных социально-политических

тенденций и направлений, свойственных им, при всем различии взглядов, острой борьбе между писателями либерально-дворянского и демократического направлений, именно демократическая по своей природе мысль о зависимости уровня развития «верхов» от развития «низов», о роли народа в жизни страны была определяющей для творчества крупнейших русских писателей, сыграла решающую роль в их работе над реалистическим изображением прошлой и современной им исторической жизни страны. Широкое художественное претворение мысли о неразрывной связи между любой из сторон национальной жизни и жизнью народа, мысли об исторической неотделимости психологии и судьбы каждой отдельной человеческой личности от психологии и судьбы широких масс составляет одну из важнейших исторических особенностей классической русской литературы, русского реалистического романа XIX века.

«У первых больших реалистов века, у Стендаля, Бальзака и даже еще у Флобера, — пишет Э. Ауэрбах по вопросу об изображении социальных низов во французской реалистической литературе XIX века, — низшие слои народа, да и вообще народ, почти не фигурируют; а там, где он появляется, писатель смотрит на него сверху, но не исходит из его собственной жизни и ее предпосылок. Еще у Флобера . .. речь идет главным образом о слугах или о лицах, представленных в шаржированном виде». Лишь Ж. и Э. Гонкуры в предисловии к «Жермини Ласерте» (1864) провозглашают одной из важнейших задач современной им реалистической литературы во Франции художественную разработку трагических и серьезных проблем жизни людей из «низших» классов. Но, как откровенно писал Э. Гонкур в дневниковой записи от 3 декабря 1871 г., тема народа привлекла внимание и интерес братьев не только вследствие ее социальной значительности, но и как мало знакомый им по личному опыту «экзотический», с их точки зрения, материал. Только в творчестве Золя, Гауптмана и некоторых других писателей второй половины и конца XIX века эта тема в реалистической литературе Запада приобретает свой подлинный, более глубокий социальный смысл и масштабность.[17]

[17] E. Auerbach. Mimesis, SS. 462—464, 472—480.

Так же как тему моральных и интеллектуальных исканий личности, тему народа в ее высоких и трагических аспектах во французском романе и повести разрабатывают долгое время преимущественно не реалисты, а романтики — средствами своего романтического искусства. Этим вызван был огромный успех в России 40-х годов крестьянских повестей Ж. Санд, а позднее — «Отверженных» и «Тружеников моря» Гюго. Русская же литература на каждом из главных этапов своего развития в XIX веке стремилась дать реалистическую интерпретацию темы народа, нередко отталкиваясь от ее трактовки романтиками на Западе, но при этом стремясь к иному, более глубокому и многостороннему ее решению. В этом состоит — если ограничиться одним, классическим примером — принципиальное отличие тургеневских «Записок охотника» от высоко ценимых Тургеневым деревенских повестей Ж. Санд и «Шварцвальдских рассказов» Б. Ауэрбаха. В последних картина крестьянской жизни приобретает, как отмечал Чернышевский в романе «Пролог», черты мирной идиллии, противостоящей бурям цивилизации, не имеет выходов в большой человеческий мир. У Тургенева же дело обстоит иначе; в этом отношении характерен уже первый по времени возникновения рассказ из «Записок охотника» «Хорь и Калиныч», где тихому мечтателю Калинычу противостоит умный, трезвый и деловитый Хорь. Крестьянская жизнь сразу же изображается автором в присущем ей противоречии «поэзии» и «прозы», а анализ характеров героев непосредственно ведет его к широким обобщениям, касающимся всей русской истории, к полемически направленным против славянофилов замечаниям о «почвенности» характера Петра I и петровских преобразований.

Глубокое, пристальное внимание русской реалистической литературы — и особенно русских писателей-демократов второй половины XIX века — к народной жизни, их «захваченность» интеллектуальными и моральными исканиями мыслящей части общества давали русским романистам иную перспективу изображения, чем их западным собратьям.

Одной из характерных черт творчества крупнейших писателей-реалистов XIX века на Западе можно считать стремление дать целостный, законченный образ современной им действительности, основные законы которой пред-

ставлялись им после «революции нравов» конца XVIII века более или менее прочно определившимися. Отсюда, с одной стороны, характерное для Бальзака или — позднее — для Золя стремление дать в ряде фресок изображение различных частей и функций современного социального организма (в расчете, чтобы в своей совокупности они давали полное, энциклопедическое изображение современного общества и его законов), а с другой — тенденция к известной уравновешенности, к внутренней завершенности каждого повествования, представляющего собой, по замыслу художника, как бы некую модель царствующего в мире, в конечном счете, равновесия и гармонии основных жизненных сил.

С утопическим представлением о закономерности и порядке, господствующих в глубине жизни общества, несмотря на внешний хаос и беспорядок, связаны оптимистические концовки английского викторианского романа, стремление Бальзака взаимно уравновесить путем арифметических подсчетов количество «дурных» и «идеальных» героев своих произведений, построить каждый роман по образцу своего рода маленькой солнечной системы, «правильно» расположенной вокруг определенного центра и искусно сочетающей в своем построении контраста света и тени, драматическую напряженность повествования и уравновешивающую ее медлительность развертывания фабулы.

Особенностью развития русского реалистического романа, повести, рассказа, в противовес западным, можно считать, напротив, уже очень ранее ощущение русскими писателями условного характера указанных приемов изображения процессов жизни, создающих иллюзию ее внутренней завершенности, присущих ей равновесия и гармонии (хотя и нарушаемых, но не устраняемых господствующими на ее поверхности жизненной дисгармонией и прозой), «открытость» их произведений по отношению к будущему, к скрытым, непроявленным до конца потенциям личной и народной жизни.

Показательно то, что когда творчество русских романистов во второй половине XIX и в начале XX века стало предметом пристального внимания и изучения за рубежом наряду с гуманистическим пафосом, глубоким социальным и морально-этическим содержанием русского романа, восхищение зарубежных читателей вызвала соз-

данная русскими писателями новаторская форма, свободная от привычных «романических» аксессуаров. Отрицательное отношение классиков русского романа к литературным шаблонам, их стремление передать самое дыхание «живой жизни», подчинить все композиционные элементы романа наиболее полному ее выявлению, отказ от условного равновесия света и тени, от наперед заданных догматических, отвлеченных моралистических критериев в оценке героев захватывали в романах Тургенева, Толстого и Достоевского передовых литераторов и читателей Западной Европы и США, представлялись им подлинной революцией в истории романа.

И в то же время свойственное Толстому и другим русским романистам пренебрежение внешней эффектностью сюжетного развития, искусно построенной и сознательно усложненной фабулой, стремление их писать свои романы так, чтобы их внешне «неправильная» и безыскусственная форма отвечала «неправильности» и безыскусственности самой изображаемой жизни в ее реальном, повседневном течении, с характерным для нее сложным переплетением индивидуальных и общественных судеб, вначале нередко ставили западноевропейских читателей и критику в тупик. Многие ранние отзывы зарубежных писателей о русских романистах, и в особенности о Толстом, напоминают отзывы просветителей XVIII века о Шекспире: подобно Вольтеру, восхищавшемуся мощью и естественностью шекспировского гения и в то же время считавшему его драмы лишенными «истинной» гармонии и вкуса, западноевропейские писатели и критики, знакомясь с творчеством Толстого, нередко были готовы одновременно и восхищаться «стихийной» мощью русского романиста, и порицать его романы за нарушение привычных литературных канонов, кажущуюся «бесформенность» и неэффектность. Так, известный английский критик М. Арнольд, характеризуя «Анну Каренину» не как «роман» в традиционном смысле слова, а как «кусок жизни», именно в предельном стирании привычных граней между литературой и жизнью видел главный недостаток манеры Толстого. Подобные же упреки не раз раздавались на Западе не только по адресу Толстого и Достоевского, но даже по адресу Тургенева, хотя в общем романы последнего быстрее и легче вошли в литературный обиход Запада, чем романы Толстого и Достоев-

ского.[18] Но если в первые годы знакомства зарубежных писателей и критики с творчеством русских романистов произведения Толстого и Достоевского вызывали у них частые упреки в хаотичности, отсутствии четкой композиции и т. д., то впоследствии за этой кажущейся «бесформенностью» западноевропейская критика постигает (так же как в свое время романтики в драмах Шекспира) присутствие неизвестной ей прежде, но от этого не менее реальной и ощутимой архитектонической целесообразности. Созданная Толстым и Достоевским новая форма, при которой романист стремится как бы охватить и воспроизвести в романе целиком «открытый», движущийся навстречу неизвестному будущему широкий поток жизни человека и общества со всеми свойственными ему «неправильностими», внезапными перебоями, замедлениями и ускорениями темпа, вызывает теперь горячее восхищение наиболее чутких и передовых представителей мирового искусства, становится для них исходным пунктом в работе над художественным воплощением жизненных конфликтов и характеров современности. То же самое можно сказать о русской повести и рассказе, характерная свободная форма построения которых (в противовес более строгой и «законченной» форме западноевропейской классической новеллы) была недавно превосходно охарактеризована А. Т. Твардовским в его статье о Бунине.

[18] См.: D. Brewster. East-West Passage. A study in literary relationships. London, 1954, pp. 219—229.

ДИНАМИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ

1

«Категория литературного жанра — категория историческая, — справедливо замечает Д. С. Лихачев. — Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы „вечным“ — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения отдельных жанров, их функции в ту или иную эпоху... Жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически». «В литературе каждой эпохи существует внутреннее „равновесие“ жанров внутри определенной системы, постоянно нарушаемое извне и постоянно восстанавливаемое на новой основе...».[1]

Эта общая характеристика литературы как системы жанров применима и к литературе эпохи реализма. Но она применима к ней с одной существенной поправкой, о которой уже говорилось выше. Сама категория жанра в реалистической поэтике переоценивается и переосмысляется, а это ведет к тому, что из системы всегда себе равных, твердо очерченных жанров и жанровых форм литература в эпоху реализма превращается в систему подвижных, изменчивых, постоянно развивающихся и обновляющихся видов и жанров, разитие и модификация которых не нарушают их внутреннего жанрового принципа, а наоборот — входят в него как закономерный, естественный, определяющий момент.

Основные жанры, известные европейским литературам со времен античности, очень точно пишет М. М. Бахтин,

[1] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 40—41.

мы знаем «в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, и о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как *готовых* жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть *канон*, который действует в литературе как реальная историческая сила. Все эти жанры или, во всяком случае, их основные элементы гораздо старше письменности и книги, и свою исконную, устную и громкую природу они сохраняют в большей или меньшей степени еще до сегодняшнего дня. Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, т. е. к чтению. Но главное — роман не имеет такого канона, как другие жанры... Роман не дает стабилизоваться ни одной из собственных разновидностей».[2] «Он по природе не каноничен... Это — вечно идущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр». «Исторически действенны только отдельные образцы романа, но не его жанровый канон как таковой».[3]

Эту свою основную особенность жанра, постоянно критикующего самого себя, никогда не поддающегося некоему «окончательному» художественному завершению и отливке, роман, по мнению М. Бахтина, передает и другим жанрам новейшей реалистической литературы.

Идя «во главе процесса развития всей литературы нового времени», роман, пишет указанный исследователь, воздействует с огромной силой на все остальные литературные жанры — поэтические и прозаические, способствуя обновлению «самых основ господствующей литературности и поэтичности». «В некоторые эпохи — в классический период греческой, в золотой век римской литературы, в эпоху раннего и среднего средневековья, в эпоху классицизма — в большой литературе (т. е. в литературе господствующих социальных групп) все жанры в известной мере гармонически дополняют друг друга, и вся литература, как совокупность жанров, есть в значи-

[2] М. Бахтин. Эпос и роман, стр. 95—97.
[3] Там же, стр. 96, 121.

тельной мере некое органическое целое высшего порядка. Но характерно: роман в это целое никогда не входит, он не участвует в гармонии жанров. В эти эпохи роман ведет неофициальное существование за порогом большой литературы. В органическое целое литературы, иерархически организованное, входят только готовые жанры со сложившимися и определенными жанровыми лицами. Они могут взаимно ограничиваться и взаимно дополнять друг друга, сохраняя свою жанровую природу».[4]

В отличие от жанров эпопеи, трагедии, оды, «роман ... плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения» между ними «не может быть и речи». Поэтому с того времени, когда роман становится в литературе ведущим жанром, всю литературу охватывает процесс брожения и критицизма. Все прочно сложившиеся в прошлом и канонизированные традиционной поэтикой высокие литературные жанры с той или другой степенью интенсивности вовлекаются в этот процесс, подвергаясь воздействию структурных принципов нового, противостоящего им жанра.

«В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени „романизируются“: романизируется драма (например, драмы Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Чайльд Гарольд» и особенно «Дон Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне). Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую жанровую природу, свою строгую каноничность, приобретают характер стилизации». «Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их».

Характеризуя процесс воздействия романа на другие, уже достигшие высокого развития в прошлом литературные жанры, как процесс их «романизации», М. Бахтин подчеркивает, что процесс этот не ведет к нивелировке этих жанров, к насильственному подчинению их внутренних закономерностей чуждому им структурному началу. «Романизация литературы вовсе не есть навязывание

[4] Там же, стр. 96, 101.

другим жанрам не свойственного им, чуждого жанрового канона. Ведь такого *канона* у романа вовсе и нет... Напротив, это есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в ... стилизации отживших форм». В процессе своего взаимодействия с романом и другими видами повествовательной прозы все литературные жанры «становятся *свободнее* и *пластичнее*, *их язык обновляется* за счет внелитературного разноречия и за счет „романных" пластов литературного языка, они *диалогизируются*, в них, далее, широко проникает *смех*, *ирония*, *юмор*, элементы *самопародирования*, наконец, — и это самое главное — роман вносит в них *проблемность*, специфическую смысловую *незавершенность* и *живой контакт с неготовой, становящейся современностью* (незавершенным настоящим)... Роман во многом предвосхищал и предвосхищает *будущее* развитие всей литературы. Поэтому, приходя к господству, он содействует *обновлению* всех других жанров, он *заражает их становлением и незавершенностью*. Он властно вовлекает их в свою орбиту именно потому, что эта орбита совпадает с основным направлением развития всей литературы».[5]

2

Сформулированное теоретически М. Бахтиным различие между твердо очерченными жанрами «доромaнной» литературы и романом как постоянно изменяющейся принципиально «незавершенной», художественно открытой формой повествования имеет, как нам представляется, принципиальное значение для понимания системы художественных жанров реалистической литературы — повествовательных и стихотворных. Важность этого различия для теории литературы и поэтики подтверждается всей историей русского реалистического романа XIX века, романа, который мы в любой момент его развития застаем в движении, изменении, отталкивании от существующих, исторически сложившихся жанровых форм и разновидностей.

[5] Там же, стр. 97, 98, 121. Курсив мой. *Г. Ф.*

Пушкин, Лермонтов и Гоголь были основоположниками русского реалистического романа XIX века. Их художественные открытия создали необходимые предпосылки для творческого развития позднейших романистов. И в то же время вклад каждого из великих создателей русского романа в развитие этого жанра был отмечен печатью его авторской индивидуальности. Как создатель «Евгения Онегина», «Дубровского», «Капитанской дочки», Пушкин творчески поготовил *ряд* различных линий позднейшего романа, открыл перед ним *не один*, а сразу *несколько* возможных путей развития. В творениях Пушкина, в широких и разнообразных путях, намеченных им для русского романа, содержатся истоки творчества всех последующих русских романистов XIX века, несмотря на разнообразие их индивидуального дарования и художественной манеры.

Лермонтов продолжал в своем зрелом творчестве по преимуществу одну из намеченных Пушкиным линий развития русского романа — линию социально-психологического романа, изображающего «историю человеческой души» как отражение сложных общественных, психологических и культурно-исторических противоречий времени. Хотя в творчестве Лермонтова начала и середины 30-х годов мы встречаемся с зародышами и других форм романа, отличных по своей структуре от «Героя нашего времени» («Вадим», «Княгиня Лиговская»), эти искания молодого Лермонтова не были завершены и не получили отражения в его последующем, более зрелом творчестве романиста.

Если для Лермонтова-романиста главным предметом интереса был анализ сложных душевных противоречий героя, представителя своего времени, то Гоголь, создавая «Мертвые души», шел по иному пути. Он широко осветил в своей эпопее жизнь человека «толпы», обрисовал страшную картину повседневного существования рядовых помещиков, чиновников и всех «мертвых душ» николаевской феодально-крепостнической Руси. Этим Гоголь открыл перед русской литературой и русским романом возможность аналитического, критического изображения не только жизни передовой, мыслящей и чувствующей личности, но и жизни толпы, возможность изображения широкой картины различных социальных типов и слоев общества крепостнической России.

Западноевропейский роман и комедия в течение длительного периода своей истории, в XVII и XVIII веках, складывались в форме комедии и романа о приключениях ловкого пройдохи-слуги или мошенника, упорно поднимающегося вверх по социальной лестнице и обеспечивающего себе путем различных плутней место под солнцем. Такой тип комедии и романа соответствовал социальным условиям исторического развития Западной Европы, где падение старого порядка вело к возвышению буржуазных классов, характерные представители которых получили свое отражение в литературе в лице Жиль Блаза или Фигаро. В России 30-х годов Булгарин и другие авторы осмеянных Гоголем и Белинским нравственно-сатирических романов пытались создать русский роман, подражая традиционной схеме западноевропейского нравоописательного романа. Однако в русских условиях схема эта была непригодна для создания подлинно национального романа, так как русская история, в отличие от истории передовых стран Запада, не создала передового и революционного буржуазного класса. В отличие от лесажевского Жиль Блаза, положительным героем Булгарина оказался не веселый и изобретательный, хотя и буржуазно ограниченный, выходец из народной среды, а верноподданнически настроенный мещанин типа Выжигина, скрывающий свою низменную и прозаическую натуру под оболочкой лицемерных сентиментальных чувств и приторных риторических рассуждений о добродетели.

Гоголь, так же как до него Пушкин, гениально понял, что в русских условиях традиционная для Запада схема плутовского романа приобретала реакционный смысл, превращалась в апологию верноподданнического героя типа булгаринского Выжигина. Отсюда — поиски Гоголем иного, подлинно оригинального сюжета для русского романа, способного выразить реальные проблемы жизни русского общества его времени. Так возник сюжет «Мертвых душ» — сюжет, который, в противовес традиционным сюжетам «плутовского» романа, можно было бы охарактеризовать как сюжет «антиплутовской», в самом точном смысле этого слова. В отличие от Булгарина, лицемерно приукрашивавшего тип верноподданнически настроенного «приобретателя» и пытавшегося наделить его условными атрибутами положительного героя, Гоголь

в «Мертвых душах» изобразил истинное, реальное лицо русского «приобретателя», которого он сам охарактеризовал как «подлеца». Вместо романа, поэтизировавшего тип предприимчивого человека из дворянской или буржуазной среды, Гоголь написал произведение, разоблачающее приобретателя, освещающее не только низменный и уродливый характер идеалов и практических жизненных стремлений героя чичиковского типа, но и непрочность его жизни и деятельности, зыбкость и эфемерность его «карьеры». По удачному определению А. Л. Штейна, в «Мертвых душах» «Гоголь сделал гениальное общественное и художественное открытие: он показал, что может существовать общество, в котором плутни составляют отрасль коммерции, а плут обретает облик не романтического разбойника, а благонамеренного обывателя».[6]

Картина дореформенной России, по Гоголю, внешне статична и неподвижна. Это — страшный мир «мертвых душ», в котором между людьми отсутствует подлинная, духовная связь и где одна «свиная рожа», один помещик или чиновник существуют подле других. Вот почему для того, чтобы сюжетно организовать большое произведение, Гоголю нужен герой, который извне попадает в изображаемый им душный мир и — хотя бы на минуту — нарушает его обычную рутину. Такую роль в «Ревизоре» играет Хлестаков, а в «Мертвых душах» Чичиков. Их приезд вносит в мир гоголевской провинции или уездного города неожиданное оживление, заставляет каждого из галереи дефилирующих перед глазами приезжего персонажей поворачиваться к нему лицом, устанавливает на время между самими этими персонажами нечто подобное сознательной духовной связи и солидарности интересов. Между приезжим и лицами окружающего его, в другое время неподвижного мирка возникает игра противоположно направленных интересов, и это позволяет автору придать своему произведению комическую «авантюрность», наполнить его сценической жизнью и движением, несмотря на статичность и неподвижность изображаемого уклада жизни и порожденных им характеров.

[6] А. Л. Штейн. Теоретические и исторические основы европейской классической комедии. Автореферат диссертации. М., 1969, стр. 39.

Слив воедино глубокое патриотическое воодушевление и страстное социальное негодование, Гоголь надолго определил пути дальнейшего развития русской литературы. Он выдвинул в качестве ее важнейшей задачи борьбу с феодально-крепостническим строем и его мертвящим влиянием на всю жизнь русского общества. В то же время дальнейшее развитие литературно-общественной борьбы поставило перед писателями и романистами гоголевского направления уже в 40-е годы новые задачи, которые не позволяли ни одному из крупных писателей этой эпохи непосредственно следовать в своей работе над жанром романа за Гоголем. Значение «Мертвых душ» для Герцена, Достоевского, Тургенева, Гончарова и других русских романистов, выступивших в 40—50-х годах, было колоссальным. И однако все они, как свидетельствует анализ их творческого пути, разрабатывая форму романа и при этом творчески усваивая и перерабатывая наследие Гоголя, не повторяли достижений Гоголя-романиста, но двигались вперед, стремились каждый создать иную, оргинальную форму романа, принципиально отличную от жанра гоголевского романа-поэмы с ее лирическим, взволнованным авторским голосом и ее ничтожными героями, с которыми контрастирует величественный, вдохновенный образ Руси-тройки.

В этом отношении показательно творчество Тургенева-романиста. Тургенев вырос и сложился как писатель, так же как другие писатели 40—50-х годов, под сильным влиянием Гоголя, значение которого в истории русской литературы он высоко оценивал и в позднейшие годы. Но тот тип романа, который создал Тургенев, глубоко отличен от гоголевского жанра романа-поэмы. Отличие созданного Тургеневым типа романа от художественных исканий Гоголя нельзя рассматривать как простую случайность. Оно свидетельствует о том, что перед Тургеневым-романистом с самого начала его творческого пути встали такие новые общественные и художественные задачи, которые перед Гоголем в 30-е и в начале 40-х годов еще не стояли или которые, во всяком случае, Гоголь еще не считал основными для романиста своего поколения.

Романы Тургенева были живой художественной летописью той быстрой смены передовых идейных течений, общественно-идеологических и культурных типов, кото-

рая являлась характерной чертой жизни русского общества в период с 50-х по 80-е годы XIX века. Это было время такой интенсивной и быстрой смены умственных течений, философских и идеологических доктрин, какой не знала предшествующая история жизни русского общества. В течение тридцати лет — с середины 40-х годов до конца 70-х — передовые слои русского общества проделали огромную теоретическую работу по критической проверке передовых философских и социально-политических теорий, выработанных в России и на Западе, и по приспособлению их к опыту русской жизни. Это-то быстрое изменение идеологической и социальной физиономии «русских людей культурного слоя» на протяжении более чем двадцати лет запечатлено в романах Тургенева.

Пушкин в «Евгении Онегине» и Лермонтов в «Герое нашего времени» также ставили своей задачей воспроизвести идейно-психологический склад героя, понятый в неразрывном единстве с особенностью того времени, которым этот склад был обусловлен. Но самое понимание времени, определяющего черты психологии героя, у Пушкина и Лермонтова было иным. Онегин для Пушкина — не только человек 20-х годов, но в то же время и образ «современного человека» в широком историческом смысле слова. Печорин в «Фаталисте» противопоставлен более цельным натурам прежних исторических эпох как носитель анализа и сомнения, свойственного их потомкам — людям критической, переходной эпохи. Тургенев же ставит своей задачей изображение не общего духовного склада современного человека, а отдельных, быстро сменяющихся фаз истории общества, анализ интеллектуального героя русской жизни, характерного для хронологически определенного, сравнительно небольшого, точно обозначенного в каждом романе отрезка истории «культурного слоя» общества.

Пушкин, Лермонтов и Гоголь не были «профессиональными» романистами. Все они пришли к роману после того, как успели проявить себя в других жанрах, — и всем им удалось завершить по одному большому реалистическому повествовательному произведению о современной жизни. Но не только это сближает Лермонтова и Гоголя с Пушкиным и отделяет от последующих романистов. «Онегин», «Герой нашего времени» и «Мертвые души» возникли на той ступени развития, когда са-

мая форма романа XIX века находилась еще в движении и ее основные признаки не успели сложиться. Отсюда «экспериментальная» форма всех этих трех романов: романа в стихах, романа, написанного в виде цикла повестей, без единого, сквозного действия, и своеобразного романа-поэмы — «меньшего рода эпопеи», по определению Гоголя, истинным героем которой является не Чичиков (или другое частное лицо), а «вся Русь», показанная «с одного боку».[7]

В отличие от периода 1820—1830-х годов, периода становления русского классического романа, с середины 1840-х годов в развитии русского романа начинается новый этап — этап профессиональной разработки этого жанра, который получает в глазах читателя и критики более устойчивые внешние очертания. Заслуга в деле разработки теоретических основ понимания романа в новом, социально-историческом и философском истолковании этого жанра принадлежит Белинскому, эстетические идеи которого оказали исключительное влияние на всех крупных русских романистов 40—50-х годов. Они помогли романистам 40-х и 50-х годов прочно утвердить в глазах публики значение прозаического романа с единой, последовательно развивающейся драматической фабулой, строящейся обычно вокруг определенного эпизода жизни героев, но в то же время достаточно емкой для того, чтобы рассказ об их частных, индивидуальных судьбах вел читателя к размышлению над общими историческими судьбами страны и очередными перспективами развития русского общества. Так построены в 1840-е годы «Кто виноват?» Герцена, «Бедные люди» Достоевского, «Обыкновенная история» Гончарова, а в 50-е — романы Тургенева, «Обломов» Гончарова, «Тысяча душ» Писемского.

«Профессиональный» романист, создатель (в отличие от Пушкина и Гоголя) целого ряда прозаических романов, Тургенев в то же время синтезирует в них основные достижения этих своих предшественников. Его романы рисуют отдельные эпизоды текущей общественной хро-

[7] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 478; т. X, М., 1940, стр. 375. Об «экспериментальной» форме «Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» см.: А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 10—58.

ники. Вместе с тем они насыщены психологизмом и полны глубокой поэзии, а форма их построения отличается почти «пушкинской» законченностью и лаконизмом. Рисуя в каждом романе духовный облик представителя очередной формации в истории умственного развития русского общества, Тургенев изображает его действующим на малой арене «частной» жизни. Но поражение героя на ней раскрывает наряду с личной слабостью тургеневского героя черты его общественной слабости, его непригодность удовлетворить новым потребностям русской жизни в тот переломный момент ее развития, каким явились годы, предшествовавшие крестьянской реформе 1861 г. Аналогичный способ построения романа вокруг оценки социальной и нравственной физиономии героя, поражение которого в разыгрывающейся на глазах у читателя драме сердца является вместе с тем символом исторической непригодности породившего его уклада жизни и того общественного типа, к которому принадлежит герой, применен Гончаровым в «Обломове» — другой классической вершине русской романистики 50-х годов (где также, хотя и иначе, чем у Тургенева, синтезированы пушкинское — лирико-психологическое и гоголевское — бытописательно-эпическое начала).[8] Характерно и то, что любимым героем обоих этих романистов в 50-е годы является «лишний человек» — представитель переломной эпохи, сознающий ее переходный характер, но не способный к активному историческому действию, пути которого оставались во многом неясными в 1850-е годы и для самих романистов.

Период 1840-х и в особенности 1850-х годов завершил утверждение романа в качестве центрального, ведущего жанра русской литературы. Окончание «Онегина» было отделено от выхода в свет «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» целым десятилетием. В 50-е же годы один за другим выходят романы Тургенева, Григоровича, Писемского, Гончарова. Появление каждого из них жадно ожидается читателями и рассматривается критикой как

[8] Ср. о типологии романа Тургенева и Гончарова соответствующие главы в «Истории русского романа», т. 2, Изд. «Наука», М.—Л., 1964, а также в монографиях Г. А. Бялого, А. Г. Цейтлина, С. М. Петрова, Г. Б. Курляндской о Тургеневе, Н. К. Пиксанова, А. Г. Цейтлина, Н. И. Пруцкого о Гончарове.

факт не только движения литературы, но и всей русской жизни. Роман становится ежедневной духовной пищей читающей публики — и в то же время ареной борьбы различных направлений; в нем определяются, вступают в борьбу между собой разные индивидуальные стили, навыки, развиваются разные, подчас резко несходные, приемы композиции и творческие манеры.

Главная черта русского романа 60—70-х годов, отличающая его от романа предыдущего десятилетия, — его еще большая широта и универсальность. Роман как никогда становится для читателя в это время явлением не только искусства, но и философии, морали, отражением всей совокупности духовных интересов общества. Философия, история, политика, текущие интересы дня свободно входят в роман, не растворяясь без остатка в его фабуле, но образуя часто особый пласт повествования, и это не ослабляет роман, а дает ему новую мощь.[9] Предпосылки для развития жанра русского романа в подобном направлении были заложены уже в предыдущий период — в творчестве Пушкина и Гоголя, Герцена и Тургенева. И все же между Герценом — автором «Кто виноват?» и им же — как создателем «Былого и дум», Тургеневым — автором «Дворянского гнезда» и творцом «Отцов и детей» можно ощутить заметное различие. В «Былом и думах» в традиционную форму автобиографии захвачен необозримый круг явлений истории России и Европы; Одиссея духовных исканий русского революционера сливается с анализом основных течений умственной жизни и освободительного движения эпохи.

В «Отцах и детях» изложение и анализ философии Базарова не менее важны для романиста, чем обрисовка его жизненной судьбы. Расширение — в различных направлениях — рамок романа, позволяющее ему стать социальным и философским зеркалом эпохи, мы наблюдаем и в творчестве Толстого, Достоевского, Щедрина и других

[9] Ср. верные, с нашей точки зрения, замечания о художественной «двусоставности» повестей и романов Толстого и Достоевского (в которых «выход в сферу публицистической полемики» и «философско-исторических раздумий» становится, начиная с 60-х годов, закономерным конструктивным элементом) в работе Н. К. Гей «Горький и русская классика». В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 380—385.

романистов 60—70-х годов, хотя созданные ими типы романа индивидуально неповторимы, несходны между собой. «Что делать?» Чернышевского — роман, и вместе с тем больше, чем роман, — нравственный катехизис и программа революционного движения нескольких поколений революционеров. «Война и мир» — роман о войне 1812 г., но вместе с тем это не исторический роман, в вальтерскоттовском смысле слова, а нечто гораздо большее — национально-историческая эпопея, в которой поставлены важнейшие вопросы о роли отдельной личности и масс в историческом развитии и другие проблемы философии истории. Романы Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» — не только романы, но и философские трагедии, в каждой из которых снова и снова подвергаются анализу наиболее жгучие общефилософские и этические вопросы эпохи. Масштабность замысла, стремление к широкому, синтетическому охвату жизни, тенденция к философскому обобщению сочетается в романе 60—70-х годов с углубленным анализом «бесконечно малых» движений человеческой психики, с вниманием к незаметным, на первый взгляд, но приобретающим для романиста огромное поэтическое значение в масштабе целого, выразительным деталям внешней обстановки и быта, к смене «генерализации» и «мелочности», по определению Толстого, т. е. «телескопического» и «микроскопического» планов изображения. Пореформенная эпоха с ее ускоренным, лихорадочным развитием и огромным обострением всех социальных противоречий русской жизни, вызванным падением крепостного права, развитием капиталистической экономики, обнищанием русской деревни, — и в то же время ростом народной мысли и народного протеста — явилась питательной почвой для развития романа в указанных направлениях.

В последние годы в нашей научной литературе для характеристики жанра «Войны и мира» широкое распространение получил термин роман-эпопея.[10]

[10] См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. Изд. «Советский писатель», М., 1958, гл. 4 (стр. 136—209); А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., 1959; Я. С. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого. Изд. «Советский писатель», Л., 1959; М. Б. Храпченко. Л. Толстой как художник. Изд. «Советский писатель», М., 1963, гл. 3 (стр. 86—184).

Термин этот верно характеризует ряд особенностей «Войны и мира», романа, автор которого поставил своей задачей с помощью нарисованной им исторической картины представить как бы самый ритм мировой жизни, наглядно раскрыть через изображенные им индивидуальные судьбы героев общие законы, управляющие движением истории и судьбой больших человеческих масс.

Однако если термин «роман-эпопея» верно подчеркивает одни, «эпопейные», так сказать, особенности жанра «Войны и мира», — масштабность великой книги Толстого, ее обращенность к истории, к народу и человечеству, стремление писателя раскрыть в ней глубочайшую, органическую взаимосвязь большого и малого, общественной и личной жизни людей, то, с другой стороны, в «Войне и мире» не менее важна и другая, «романная» сторона — все то, что принципиально отличает жанр толстовского романа от жанра эпопеи в буквальном и точном смысле этого слова.[11]

Герои классического эпоса — не только гомеровского, но и позднейшего, средневекового — не ощущают противоречия между собой и внешним миром, не знают внутреннего движения и развития. И внешний облик и внутренний, психологический образ персонажа здесь с самого начала даются раз навсегда, оставаясь неизменными на протяжении всего действия. Ахилл, пришедший на страницы «Илиады» в образе юноши, юношей и умирает, а Нестор и в «Илиаде» и в «Одиссее» выступает в одном и том же образе старца, умудренного опытом и годами, хотя между смертью Гектора и возвращением Одиссея на родину прошло много лет. Это отнюдь не означает, что Гомеру неизвестно, что люди стареют и изменяются. В «Одиссее» в момент, когда Эвриклея узнает Одиссея по шраму на его ноге, перед ее глазами возникает картина того времени, когда эта рана была нанесена ее — еще молодому — господину, и Гомер, отвлекаясь на минуту от рассказа о настоящем, воспроизводит перед читателем эпизод прошлой жизни героя. Но из этого рассказа не возникает зри-

[11] Этот «романный» аспект «Войны и мира» верно освещен в кн.: Б. И. Бурсов. Л. Толстой и русский роман. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 55—78, а также в написанном Е. Н. Купреяновой разделе о «Войне и мире» в кн.: История русского романа, т. 2, Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 277—323.

мого, живого образа юноши Одиссея, образа, который хотя бы в самом общем виде позволял читателю представить жизненный путь, пройденный героем до начала действия эпопеи, историю его умственного и нравственного формирования.

Совсем другое — у Толстого. Его центральные герои — в отличие от героев эпопеи — никогда не достигают внутренней завершенности, всегда остаются искателями. Каждый этап их жизни — этап их внутреннего формирования, ступень их духовной биографии, которой предшествовали более ранние, и за которой столь же закономерно последуют другие, дальнейшие ступени. Классическая эпопея не знает внутреннего напряжения: каждый эпизод в ней является самостоятельным, завершенным целым, может быть легко выделен из общей связи, одни эпизоды легко могут быть заменены другими, общее число их может увеличиваться и уменьшаться без ущерба для целого; нет в эпопее, как неоднократно отмечалось, и специфического «интереса конца»: судьбы героев здесь заранее известны слушателю, знакомому с традиционным мифологическим материалом.[12] В романе Толстого все это не так: приступая к его чтению, читатель не знает, как сложится судьба Андрея, Пьера, Наташи, и, несмотря на огромное число сменяющих друг друга эпизодов романа и их предельно свободное сочетание (особенно в двух первых томах), именно судьба главных героев, их складывающиеся неожиданно и изобилующие сложными поворотами взаимоотношения и духовные искания привлекают его главный интерес и своим внутренним драматизмом и внешним «романическим» интересом.

Как и творчество Пушкина второй половины 1820-х и 1830-х годов, творчество Толстого особенно наглядно свидетельствует о новом, динамическом понимании жанра в эпоху реализма. Каждый последующий роман Толстого по своему жанровому строению не повторяет предыдущий, но резко отличается от него (что не мешает сохранению между ними очевидной для всякого читателя внутренней — содержательной — связи и стилистической общности). В этом смысле творчество Толстого-романиста значительно отличается от творчества Тургенева или Достоев-

[12] См. об этом: G. Lukács. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920, SS. 59—61; М. Бахтин. Эпос и роман, стр. 115—116.

ского: и Тургенев в 1850-е и Достоевский в 1860-е годы вырабатывают свой, более или менее устойчивый тип романа, к которому они продолжают — так или иначе — тяготеть и позднее, несмотря на обусловленное временем движение и изменение их романического жанра. У Толстого же замысел «Четырех эпох развития», «Казаки», «Семейное счастье», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» представляет не один, а различные типы романов. Различие между жанром каждого предыдущего и последующего романов в его творчестве важнее, чем общие их черты.

Главные герои «Войны и мира» — князь Андрей, Пьер, Наташа, Николай и Петя Ростовы — люди формирующиеся, молодость которых совпала с исторической «молодостью» еще также формировавшейся национальной жизни. В «Анне Карениной» — иные герои. Все они — и Анна, и Вронский, и Левин, и Облонский (исключение составляет только Кити) — к началу действия романа уже успели завершить свои «ученические годы» и, казалось бы, нашли прочное место в жизни. Анна Каренина, о которой мы узнаем, что она начала свою жизнь скромной провинциалкой, в начале романа — светская женщина, жена и мать, которой выгодный брак с Карениным дал прочное положение в обществе и дальнейшая жизнь которой без встречи с Вронским могла бы, казалось, быть вполне устойчивой, спокойной и обеспеченной. Облонский и Левин — уже сравнительно немолодые помещики, люди общества и члены английского клуба, каждый из которых имеет в своем кругу устойчивую, сложившуюся репутацию. Вронский — блестящий флигель-адъютант и удачливый карьерист, созревший к моменту своей встречи с Анной для того, чтобы покончить с «вольной» холостяцкой жизнью и завершить свой период «бурных стремлений» женитьбой на девушке из того же аристократического круга, что и он. Но именно там, где романист XVIII или начала XIX века (да и молодой Толстой!) распрощался бы, вероятно, со своими героями, приведенными им в тихую гавань после бурного плавания по волнам жизни, и закончил бы роман, Толстой 70-х годов его начинает. И это не случайно, так как художественная задача автора «Анны Карениной» состоит в том, чтобы показать, что не только жизнь всей России, но и жизнь каждого отдельного русского человека находится на переломе. В этих истори-

ческих условиях даже те люди, у которых внешне в жизни все обстоит наиболее благополучно, не могут продолжать спокойно катиться по старой, хорошо накатанной дороге. На каждом шагу их подстерегает возможность кризиса. Казалось бы, выработанные прежней историей формы жизни достаточно прочны и заманчивы — на деле же достаточно любой случайности, чтобы обнаружилась их несостоятельность. Так путь Толстого приводит его от равномерного течения романа-эпопеи, где спокойное замедленное повествование одинаково легко вбирает в себя изображение «войны» и «мира», к роману иного, более драматического склада, где внимание романиста сосредоточено — в отличие от «Войны и мира» — всего лишь на двух эпизодах сугубо «частной» жизни героев, но где именно через изображение их частных судеб анализ романиста ведет читателя к уяснению проявляющихся в этих судьбах общих, трагических по своему характеру, общественно-исторических закономерностей эпохи.

Найденную в работе над «Анной Карениной» форму романа о человеке, который до середины своего жизненного пути более или менее спокойно плыл «по течению» и лишь достигнув ее внезапно обнаруживает под собой ту бездну, которую он прежде не замечал и которую продолжают и теперь не видеть окружающие его люди из «хорошего общества», Толстой на новом этапе своего развития разрабатывает в «Воскресении».

Проблема отношения верхов и низов, господствующего класса и народа волновала Толстого в каждом романе. Но, хотя и в «Войне и мире», и в «Анне Карениной» автор судит главных героев с точки зрения соответствия их жизни и идеалов идеалам человека из народа, сами эти герои принадлежат к образованному, дворянскому обществу.

В «Воскресении» мы видим иное. Дворянину Нехлюдову здесь противостоит крестьянская девушка Катюша, и ее нравственный мир по своему значению для автора и читателя не уступает внутреннему миру главного героя. Таким образом, как свидетельствует «Воскресение», уже в конце XIX века в двери литературы постучался новый, народный герой, которого большая русская литература XIX века рисовала по преимуществу на иной — более ранней — стадии его духовного развития, не столько как особую, самостоятельную индивидуальность, сколько как вы-

разителя общих норм коллективного сознания единой, целостной народной массы.[13]

С новым этапом в истории духовного и нравственного подъема народной России накануне революции 1905 г. связана и другая особенность «Воскресения» — широкое внедрение в этот роман разнообразного «очеркового» материала. С самого начала романа этот «очерковый» материал, с одной стороны характеризующий правосудие, бюрократию и правительственный аппарат старой России, а с другой — рисующий духовный облик и страдания едва ли не всех разрядов ее населения, подвергающихся насилию самодержавия, вливается в роман, оттесняя на второй план основную сюжетную линию. Благодаря этому история нравственных блужданий Нехлюдова и Катюши, как это показано в работах о «Воскресении» М. М. Бахтина, Е. Н. Купреяновой, В. А. Жданова, Я. С. Билинкиса, постепенно расширяется до грандиозной картины потрясения и блужданий всей неофициальной, народной России, которая, так же как главные герои, не может больше жить по-старому.

В отличие от Льва Толстого (проявившего в «Воскресении» поразительную чуткость к веяниям новой эпохи), писатели-символисты 1890—1900-х годов, также стремившиеся к обновлению жанра романа, но на иной — нереалистической — эстетической основе, достигли в этом отношении лишь скромных успехов. Той областью, где символистам удалось проявить себя с наибольшей силой и яркостью, была лирика, а не роман. И это вполне понятно, потому что символисты умели тонко почувствовать и передать субъективные переживания личности, но гораздо хуже разбирались в объективных процессах общественной жизни, обусловливающих эти переживания. Большинство романов символистов явились либо завуалированными философскими трактатами (романы Мережковского), либо образцами более или менее удачной исторической стилизации (романы Брюсова). Наибольшего успеха символисты в жанре романа, как мы можем видеть теперь, добились там, где они в той или иной мере ориентировались на традиции предшествующего русского реалистического

[13] См. об этом написанный Е. Н. Купреяновой раздел о «Воскресении» Л. Толстого. В кн.: История русского романа, т. 2, стр. 526—550.

романа, отталкиваясь от них и в то же время своеобразно продолжая их в своей критике мещанства или реакционных общественных верхов («Мелкий бес» Сологуба, «Петербург» А. Белого) и в изображении трагических исканий героя-индивидуалиста.

Дальнейшее обновление традиций русского реалистического романа в направлении, во многом предуказанном Толстым в «Воскресении», но совершающееся на новой жизненной и идеологической основе, совершил в русской литературе XX века М. Горький. В романе «Мать», автобиографической трилогии и других произведениях Горького в центре литературы впервые во весь рост встал трудящийся человек. История формирования личности нового сознательного героя, представителя трудящихся масс становится для Горького новым сюжетообразующим принципом, позволяющим романисту окружить фигуру главного героя галереей различных народных типов, показать настоящее и прошлое страны в перспективе ее развития к пролетарской революции и социализму.[14] Эта же широкая историческая перспектива, которую Горькому открыло его пролетарско-социалистическое мировоззрение и практическое участие в борьбе рабочего класса, позволила романисту, как показали исследователи Горького В. А. Десницкий, К. Д. Муратова, Е. Б. Тагер, Б. В. Михайловский, С. В. Касторский, по-новому подойти к традиционной для всего предшествующего русского романа теме «лишнего человека», «выламывающегося» из общества, к анализу его бунта против окружающей уродливой среды, нередко заканчивающегося подавлением героя этой средой и его нравственным измельчанием (развитие этой темы в различных ее аспектах можно проследить у Горького от ранних повестей «Трое» и «Фома Гордеев» до позднейших романов «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина», написанных уже в пореволюционную эпоху). Подхватывая основные темы предшествующего русского реалистического романа — темы развития личности, ее взаимоотношений с историей, обществом, народом, судьбами родной страны — и поднимая их в своем

[14] См. о соотношении центрального героя Толстого и Горького превосходную статью С. Г. Бочарова «Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького». В кн.: Социалистический реализм и классическое наследие. Гослитиздат, М., 1960, стр. 89—210.

творчестве на новую высоту, Горький демонстрирует органическую связь социалистического этапа в развитии русского романа с его классическими основами. И вместе с тем эти темы получают в его произведениях разрешение в духе социалистического гуманизма нового общества.

3

Мы видим, что история русского романа XIX века подтверждает мысль М. М. Бахтина о динамическом характере жанра романа, который — в отличие от жанров «дореалистической» литературы — никогда не „застывает", не отливается в некую „готовую", каноническую форму, постоянно находясь в обусловленном движением самой жизни движении и развитии (причем движение это не нарушает исторической преемственности творчества отдельных романистов, но служит своеобразной, закономерной формой ее проявления!). Но история русского романа дает яркое подтверждение не только динамического характера поэтической структуры романа; она превосходно показывает ту бесконечную гибкость и пластичность романной формы, присущую ей способность постоянного «приспособления» к потребностям развивающейся общественной жизни, на которую справедливо указывает Бахтин.

С этой точки зрения особенно большой интерес представляет, на наш взгляд, постоянно привлекавшая внимание исследователей необычная структура лермонтовского «Героя нашего времени».

Как известно, построение «Героя нашего времени» не похоже на построение большей части других романов XIX века. Отказавшись от традиционной формы романа, спаянного единством авторского повествования и единством фабулы, последовательно развивающейся от начала к концу, Лермонтов построил «Героя нашего времени», по собственному определению, в виде «цепи повестей»,[15] объединенных личностью главного героя, но написанных от лица разных повествователей и сюжетно между собою не связанных.

Б. М. Эйхенбаум предложил *генетическое* объяснение этой особенности романа. Новеллистическая композиция

[15] М. Ю. Лермонтов, Соч., т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 239.

«Героя нашего времени» родилась, по мнению Б. М. Эйхенбаума, как характерное отражение общего процесса «циклизации малых жанров» (в частности, повестей), типичного для русской литературы 30-х годов XIX века. Подобный процесс циклизации малых жанров был в 30-е годы, по наблюдению Б. М. Эйхенбаума, необходимым звеном на пути от повестей, «сцен», физиологических очерков к созданию новой для русской литературы XIX века формы романического повествования, принципиально отличной от старых форм «нравоописательного, дидактического или авантюрного романа».[16]

Предложенное Б. М. Эйхенбаумом объяснение отвечает на вопрос об истоках жанра лермонтовского романа. Но оно не дает ответа на другой, не менее важный вопрос — о его художественно-эстетической функции, т. е. о том, что сделало избранную Лермонтовым композицию романа (на какой стадии развития замысла она бы ни возникла) особенно удобной для воплощения его замысла.

Недостаточность объяснения, предложенного Б. М. Эйхенбаумом, в том, что оно замыкает анализ структуры «Героя нашего времени» в слишком узкую историческую перспективу. Ибо редкое и необычное для реалистического романа XIX века построение «Героя нашего времени» получило, как на это уже указывалось,[17] неожиданное продолжение в ряде произведений реалистической литературы XX века, также построенных в форме объединения нескольких отдельных, самостоятельных новеллистических композиций. И то, что казалось историкам литературы XIX и начала XX века в «Герое нашего времени» данью недостаточной исторической зрелости в разработке романной формы, оказалось в более широкой перспективе литературы середины и второй половины XX века своеобразным эстетическим «открытием» Лермонтова, одним из величайших проявлений его художественного гения.

Для того чтобы всесторонне осмыслить жанр «Героя нашего времени» в историко-литературной перспективе, мы должны ответить не только на вопрос о том, какие об-

[16] Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 236—243, 248.
[17] М. Б. Храпченко. Судьба художественных открытий. Литературная газета, 1969, № 5, стр. 29 января, стр. 2.

щие историко-литературные процессы способствовали рождению этого жанра, но и на вопрос о том, как этот жанр вытекал из внутренних потребностей творчества Лермонтова, из проблематики его прозы, заложенных в ней идейных и художественных тенденций. Лишь ответы на эту вторую группу вопросов могут объяснить нам, как замысел «Бэлы» и других повестей слился гармонически в единое целое с широким, обобщающим замыслом романа о герое «времени» и что дало Лермонтову возможность новаторски воспользоваться формой новеллистического цикла для решения подобной необычной, принципиально иной, чем у его предшественников, художественной задачи. Если бы между замыслом Лермонтова и найденной им формой повествования не было глубокого органического, внутреннего соответствия, «Герой нашего времени» никогда не занял бы того места в истории русского и мирового психологического романа, которое ему принадлежит.

Как уже имел возможность писать автор настоящих очерков,[18] способ построения романа Лермонтова определяется прежде всего эстетической целесообразностью этого построения. Оно представляет собой элемент не только внешней, но и *внутренней* формы лермонтовского романа.

Композиция «Героя нашего времени» имеет «дробный» характер. Но такова же и жизнь Печорина. Эта жизнь состоит из ряда стычек героя с самим собой и окружающими, из ряда психологических экспериментов и своеобразных «авантюр». В ней нет цельности, как нет ее в психологии героя романа. Вот почему для анализа личности Печорина так подошла избранная Лермонтовым композиция романа, состоящего из отдельных, не связанных между собой единой нитью, но сюжетно и психологически остро насыщенных новеллистических эпизодов.[19]

[18] См. мою статью «Лермонтов и русская повествовательная проза». Русская литература, 1965, № 1, стр. 33—49.

[19] В общей, неразвернутой форме соображения о связи между композицией лермонтовского романа и его художественно-психологической проблематикой уже высказывались Е. Н. Михайловой (Творческий путь Лермонтова. Литература в школе, 1930, № 5, стр. 24—25), Б. В. Томашевским (Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. Литературное наследство, т. 43—44, стр. 508), а позднее также А. Г. Цейтлиным, А. А. Титовым, У. Р. Фохтом. Нами делается попытка осветить этот вопрос в более систематической и развернутой форме.

Исторически обусловленная трагедия Печорина состоит в том, что ему отказано не только в цельном мировоззрении, но и в цельной жизни. Печорин неспособен жить жизнью обыкновенного, рядового помещика или офицера. Но вместе с тем его жизнь не имеет и того внутреннего единства, какое имеет жизнь позднейших толстовских героев, биография которых представляет собой как бы ряд расширяющихся спиральных кругов в истории искания ими общественной и нравственной правды.[20] Подобно толстовским героям, Печорин весь в исканиях и борьбе. Но его искания не имеют ясного общего направления, они состоят из ряда разрозненных эпизодических стычек с судьбой, которые не складываются в единый «сюжет», как и не способствуют процессу духовного роста героя. Один этап биографии Печорина не служит психологической подготовкой другого, не способствует накоплению героем жизненного опыта, который в переработанном, «снятом» виде сохранялся бы на следующем этапе его развития.

Жизнь Печорина представляет, по собственному признанию лермонтовского героя, цепь постоянных противоречий, каждое из которых возбуждает перед его сознанием новые нравственные и психологические вопросы, неотступно преследующие Печорина. В заключительной новелле «Фаталист», подводящей итог исследованию «души» Печорина, эти вопросы, в последний раз вспыхивая с новой силой, сливаются воедино в «последний», завершающий философско-этический вопрос о том, управляются ли поступки героя и вся его жизнь собственной его свободной волей или же они предопределены неизвестными ему силами, не зависящими от его сознания. Бесконечно варьируясь, видоизменяясь, принимая каждый раз, в связи и изменяющимися внешними обстоятельствами и конкретными ситуациями жизни героя, новую форму, вопросы, теснящиеся в сознании героя, не получают окончательного и удовлетворительного ответа на страницах романа. После каждого нового переживания Печорин остается не только

[20] Соотношение лермонтовского и толстовского психологического анализа освещено в книге М. Б. Храпченко «Лев Толстой как художник» (Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 472, 578—579) и в статье С. Г. Бочарова «Л. Толстой и новое понимание человека. Диалектика души» (в кн.: Литература и новый человек. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 238).

для окружающих, но и для самого себя психологической загадкой, подлежащей дальнейшему «разгадыванию».

Выбранная Лермонтовым форма романа, построенного в виде ряда новеллистических эпизодов из жизни героя, потому-то и могла быть с особым успехом использована для изображения Печорина, что она соответствует психологическому складу и обусловленному им строю жизни героя. Вот почему своеобразная эскизность, новеллистичность «Героя нашего времени» — это явление не только внешней, но и внутренней формы лермонтовского романа.

Печорин — одновременно актер и режиссер своей жизненной драмы; попадая в новые, изменяющиеся обстоятельства, он каждый раз ставит новую пьесу, в которой сам же играет главную роль. Каждая новелла, входящая в состав «Героя нашего времени», является такой очередной «пьесой», поставленной и разыгранной самим героем. При этом автор далеко не случайно избирает именно эти эпизоды: если внимательно вглядеться в отдельные лермонтовские повести, то нетрудно увидеть, что они сведены воедино по принципу психологического параллелизма или контраста. Рассказ о любви Печорина к черкешенке психологически дополняет история его ухаживания за девушкой из светского круга, причем оба эти столь различные «романа» остаются в жизни героя лишь преходящими, временными эпизодами, оставляющими после себя одно и то же ощущение горечи и тоски. Образ Печорина в «Тамани», рискующего жизнью, действующего без размышлений, очертя голову, дополняет образ Печорина-мыслителя в «Фаталисте». Так дробное, новеллистическое построение «Героя нашего времени» позволяет Лермонтову с особой силой выразить не только содержание, но и специфический ритм душевной жизни Печорина и в то же время осветить его жизненную драму с нескольких различных психологически дополняющих друг друга точек зрения.

Для того чтобы передать остро драматический характер жизни и судьбы Печорина, надо было сделать его героем не одной, а нескольких драм. Надо было показать, что не только те или иные, узко определенные, но *любые* обстоятельства, с которыми герой может столкнуться на своем пути, пробуждают его внутреннюю энергию, заставляют его активно действовать, бороться, искусно подчинять их себе, обнаруживать свое умственное и нравственное превосходство над окружающими. Надо было дать чи-

тателю осознать, что беспокойство, опасности, борьба представляют собой не временные, преходящие состояния в жизни героя, а его постоянную «нормальную» жизненную стихию. Все эти психологические задачи Лермонтову помогло разрешить новеллистическое построение романа.

Необычность формы «Героя нашего времени» состоит не только в том, что автор отказывается в этом романе от изображения жизненного пути своего героя на всем протяжении, довольствуясь несколькими отдельными эпизодами из его жизни. Лермонтов отказывается в «Герое нашего времени» также и от своего авторского слова о герое. Лишь готовя второе издание романа, в ответ на нападки реакционной критики, он предпослал ему предисловие, написанное от автора. В остальных частях романа точка зрения автора нигде не выступает открыто. Он создает между собой и читателем — одного за другим — ряд психологических посредников, которым передает слово, заставляя их рассказывать читателю о герое и выражать свое отношение к нему, в то время как сам остается в тени. Сначала это офицер, путешествующий на перекладных по Кавказу и знакомящийся с Максимом Максимычем, затем — Максим Максимыч, позднее — сам Печорин. Кроме них, в романе выступают со своим словом другие персонажи — Казбич, Азамат, Бэла, Вернер, Грушницкий, Мери. Автор же сознательно устраняется с авансцены с тем, чтобы читатель мог подойти к Печорину непредубежденно, исходя из своего «личного», непосредственного знакомства с героем и из отношения к нему других людей, а не основываясь на «готовой», наперед данной предварительной авторской характеристике.

Нетрудно понять, что указанный способ «непрямого» по определению М. Б. Храпченко, повествования, так же как его новеллистичность, вытекая из психологической основы лермонтовского романа, в то же время иллюстрирует бесконечную гибкость искусства романиста, ведет нас ко многим художественным особенностям романа XX века.

В отличие от «Героя нашего времени», в «Княгине Лиговской» рассказ велся от автора. Никаких психологических «посредников» между автором и главным ге-

роем здесь не было. Однако именно в этом кроется, как можно думать, одна из причин неудачи первого из двух лермонтовских романов о Печорине, вызвавшая охлаждение поэта к своему замыслу. Традиционное построение «Княгини Лиговской» в форме условно «безличного», «объективного» авторского рассказа о герое не позволяло показать читателю психологическую сложность и многоплановость «души» героя, одновременное присутствие и борьбу в нем нескольких разных людей. И дело не только в том, что для изображения всей психологической сложности и богатства внутреннего мира Печорина нужен был его «журнал», где герой мог бы выступать перед читателем открыто, без маски, говоря о себе в первом лице. Чтобы дать всестороннее представление о герое, его различных психологических «уровнях» и душевных возможностях, нужно было, чтобы читатель мог подойти к герою одновременно и «изнутри» и «извне», посмотреть на него и собственными его глазами, и глазами других — и притом разных — людей. Без изображения отношения Максима Максимыча к Печорину и Печорина к Максиму Максимычу характеристика героя была бы столь же неполной, как и без его «журнала». Лишь предоставление читателю возможности самому взглянуть на Печорина с различных, сменяющихся точек зрения, в различных обстоятельствах жизни, в отношениях с людьми, противоположными по своему психологическому складу, увидеть героя «на людях» и наедине с собой, в маске и без маски давало автору возможность представить его характер во всей внутренней сложности и многогранности, без того невольного психологического упрощения, которому характер Печорина подвергся в «Княгине Лиговской».

В своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин выдвинул точку зрения на Достоевского как на творца новой формы «полифонического» романа, в которой устойчивая «монологическая» точка зрения автора растворена в «голосах» отдельных героев. В действительности, как свидетельствует анализ «Героя нашего времени», тенденция к своеобразному социально-психологическому полифонизму определилась в русской литературе до Достоевского. Путь Лермонтова от «Княгини Лиговской» к «Герою нашего времени», где автор отказался от «плоскостного» психологического изобра-

жения своего героя в одном заранее определенном ракурсе и показал его внутренний мир объемно, с разных точек зрения, в различных психологических изменениях, и был, в сущности, путем от того, что Бахтин весьма условно и приблизительно обозначает термином «монологический» роман, к объемному полифоническому построению и отдельного художественного образа, и всего произведения в целом. В то же время, вопреки взглядам Бахтина, подобное полифоническое построение образа, как свидетельствует пример Лермонтова, не вело к отказу от выявления писателем своей позиции: оно позволяло ему дать более многогранное, сложное, психологически объемное, но вместе с тем до предела насыщенное пытливой авторской мыслью аналитическое изображение человеческого характера, показанного в его сложных взаимоотношениях с другими людьми и с окружающим обществом в целом.

Точка зрения автора на Печорина шире и точки зрения рассказчика-офицера, и Максима Максимыча, и самого Печорина. Но, во-первых, и в словах издателя «Журнала Печорина», и в рассказе Максима Максимыча, и в дневнике Печорина есть явные и неоспоримые отзвуки авторского голоса, авторского слова, авторской точки зрения. А во-вторых, хотя точка зрения автора на героя и шире точки зрения отдельных персонажей, она не безразлична к ним, обнимает их, строится из них, как из определенных своих составных элементов, ибо все они включены в единую, широкую и сложную художественную перспективу, обусловленную авторским мировоззрением и отношением к жизни.

4

Не только роман является в русской литературе XIX века динамическим жанром, переживающим постоянное исторически закономерное движение и обновление. То же самое относится и к другим повествовательным жанрам.

Ученые и критики, занимающиеся исследованием повествовательных жанров XIX—XX веков — повести, рассказы, очерка, — часто жаловались и продолжают жаловаться на то, что в теории литературы и поэтике нет

твердого, установившегося определения каждого из этих жанров. Действительно, как было бы удобно, если бы для романа, повести, рассказа, очерка мы обладали такими же устойчивыми формально-стилистическими определениями жанра, как для оды, элегии или басни! Но, к сожалению, теория литературы и поэтика вряд ли смогут когда-нибудь выработать такие, раз навсегда пригодные к употреблению характеристики основных жанров реалистической литературы XIX и XX веков. Ибо, хотя и в прошлом, и в наше время неоднократно делались (и продолжают делаться) попытки раз навсегда, «твердо» определить особые, специфические признаки повести, рассказа или очерка и отграничить последние друг от друга, ни одно из этих определений, как мы полагаем, не случайно, не получило всеобщего одобрения и не вошло в историко-литературный обиход.

В нашей научной литературе бытуют два различных определения жанров повести и рассказа — одно как «среднего» и «малого» эпических жанров (в отличие от романа) и другое — связывающее своеобразие жанров повести и рассказа с их происхождением из традиции устного «рассказывания» (или «повествования»), определенную связь с которой, более заметную, чем в романе и новелле острофабульного типа, они сохраняют и в литературе нового времени.[21] Оба эти определения верно схватывают существенные черты жанров повести и рассказа, однако в литературе XIX и XX веков и различный объем повести и рассказа, и их ориентация на свободно льющуюся устную речь необязательны: границы жанра здесь хотя в той или иной мере ощутимы, но они образуют скорее для него определенный — отдаленно мыслимый — «предел», чем реальное формообразующее начало.

Так же как и роман, повесть, рассказ, очерк, поэма, в литературе нового времени вообще и в реалистической литературе XIX—XX веков в особенности — жанры, которые постоянно движутся, изменяются, критикуют самих себя. Непрерывная самокритика, активное обновление содержания и формы, взаимодействие с другими родами и жан-

[21] См. об этом: В. В. Кожинов. Повесть. В кн.: Краткая литературная энциклопедия, т. 5. Изд. «Советская энциклопедия», М., 1968, столб. 814—815.

рами, включение их элементов в привычную, сложившуюся до этого повествовательную структуру составляют основной закон развития каждого из этих жанров, его определяющую, существенную черту. Вот почему ни одно теоретическое определение их не может охватить полностью всех возможностей и разновидностей каждого из этих жанров.

Когда мы на русском языке говорим «новелла», то мы прежде всего думаем о классической новелле — западноевропейской новелле эпохи Возрождения и XVII века, которая имела более или менее резко очерченные жанровые очертания. Но когда мы говорим «повесть», «рассказ», «очерк», то за каждым из этих терминов для нас встает целый художественный мир, значительное число весьма различных по своей структуре классических произведений этого жанра. Не определенное, «заданное», твердо очерченное понятие жанра, а многообразные, накопленные в прошлом его образцы и соответствующие — столь же богатые и разнообразные — традиции в его разработке определяют тот объем содержания, который мы сегодня связываем с его названием.

До появления «Евгения Онегина» русская поэма была либо героической, либо сказочно-богатырской, либо романтической поэмой «байронического» типа. Но после появления пушкинского «романа в стихах» объем содержания понятия «поэма» стал более широким и в то же время более гибким, менее определенным в смысле обязательного соблюдения одних и тех же, устойчивых признаков жанра. И уже Пушкин после создания нескольких поэм одного и того же, устойчивого, условно говоря, «байронического» типа («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», в меньшей степени — «Цыганы») смог во второй половине 20-х и в 30-е годы создать несколько несходных друг с другом в жанровом отношении поэм, приближающихся по своей окраске то к бытовому анекдоту («Граф Нулин»), то к историческому роману («Полтава»), то к созданному тем же Пушкиным жанру «маленькой» трагедии («Медный всадник»).

То же самое относится в принципе к любому из «малых» жанров реалистической повествовательной прозы XIX—XX веков.

Повести Белкина при всем своем жанровом своеобразии близки к классическому типу новеллы XVII—начала

XIX века в том смысле, что каждая из них имеет сравнительно простой, легко обозримый, четко очерченный динамический сюжет. Вместе с движением сюжета — от начала к концу — в них растет напряжение, увеличиваются чувство драматизма и читательский интерес. В то же время повесть в понимании автора «Повестей Белкина» по форме изложения близка к устному (или записанному) рассказу, предполагает фигуру не некоего неопределенного, условного, но психологически-конкретного рассказчика, представляющего ту среду, в которой она бытует и нравственные интересы которой отражает. Иначе дело обстоит у самого же Пушкина в «Пиковой даме», «Капитанской дочке», «Египетских ночах», у Гоголя в «Миргороде» и «Арабесках», у Лермонтова в «Герое нашего времени». Уже с точки зрения своего объема «Тарас Бульба» или «Княжна Мери» несоизмеримы с «Выстрелом», «Метелью» и даже с «Пиковой дамой». Сюжет повести уже в литературе 30-х годов может быть сравнительно простым, немногосложным (так обстоит дело у Лермонтова в «Тамани» или в «Шинели» Гоголя) — и тогда повесть сохраняет динамизм и новеллистическое строение, роднящее ее с «Повестями Белкина». Но он может быть и иным — более сложным, разветвленным, менее цельным и динамичным — и тогда повесть приобретает иной характер, разбиваясь сюжетно на множество эпизодов, связь между которыми относительно слаба и которые объединены между собой лишь единством центральных героев и основной нравственно-эстетической проблематики. В дальнейшем, сохраняя свое место «среднего» повествовательного жанра, повесть в русской литературе то резко отделяется от романа и получившей гражданство в 1830-е годы «малой» разновидности повествовательного жанра — рассказа, то сближается с ними, вступает с ними, а также с очерком, философской прозой, лирикой и т. д. в сложное взаимодействие, которое обогащает ее внутреннюю структуру и выразительные возможности, позволяя каждому крупному писателю нащупывать новые пути в развитии этого жанра.[22]

[22] Важный материал для понимания эволюции жанра повести в литературе XVIII—XIX веков от ее старейших форм, построенных на анализе причудливого, необычного сплетения событий, вплоть до позднейшего времени, когда она насыщается глубоким социально-бытовым философским и психологическим

Сказанное о повести в значительной мере применимо к поэтике реалистического рассказа и очерка в литературе XIX века, также имеющей не статический, а динамический характер.

В 1840-х годах русский очерк был по преимуществу «физиологическим» очерком. Авторы его, по примеру своих французских собратьев, рассматривали общество как своеобразный, расчлененный на множество органов со строгими функциями и подфункциями социальный организм и стремились подойти к познанию его дробным, аналитическим путем. Разлагая общество на отдельные социальные «типы», они ставили своей задачей в каждом очерке схватить и подробно описать «физиономию» одного разряда населения или социального типа, причем черты ее мыслились ими в принципе как устойчивые и постоянные. Именно так обстоит дело в очерках В. И. Даля или в «Петербургских шарманщиках» Григоровича. Но уже в конце 1840-х годов в очерк проникает исторический подход в изображаемому материалу. Рисуемые в очерке явления начинают все чаще восприниматься автором как результат определенной исторической ломки, предстают в движении и изменении. Отсюда происходит смещение жанровых границ: очерк приобретает нередко сюжетное развитие, центр тяжести в нем с более или менее безличных «типов» переносится на индивидуальные характеры и их психологическую разработку; в результате границы между очерком, рассказом и даже психологической повестью (как это имеет место, например, в «Записках охотника» Тургенева) становятся условными и неопределенными. В 50-е и в особенности в 60-е годы в творчестве писателей-демократов очерк переживает дальнейшую эволюцию. Он превращается в противопоставленное условным «красотам» дворянской беллетристики суровое, неприкрашенное, трезво-правдивое изображение повседневного, будничного су-

содержанием, а по своему внутреннему строению часто становится «сестрой драмы» (Г. Шторм), представляют теоретические высказывания самих выдающихся новеллистов XIX века, частично собранные Б. фон Визе (см. B. von Wiese. Novelle. Stuttgart, 1963 (Sammlung Metzler. Abteilung Poetik), SS. 2—3). Ряд основных черт поэтики русской повести XIX века и эволюция ее кратко освещены в предисловиях Б. С. Мейлаха к сборникам «Русские повести XIX века». Гослитиздат, М.—Л., 1950—1957.

ществования трудящегося населения русского города и деревни. А в 70-е годы, под пером Глеба Успенского и других очеркистов-народников, очерк приобретает характер глубокого философско-социологического исследования судеб русской деревни, ее настоящего, прошлого и будущего, воспринятых в свете основных вопросов общечеловеческой нравственности и критического обсуждения итогов социальной истории человечества в широком смысле слова.[23]

Характерны замечания Б. М. Эйхенбаума об условности и неопределенности жанровых границ в повествовательном творчестве Н. С. Лескова 1860—1890-х годов.

„Начав свою литературную деятельность с очерков и корреспонденций, — писал Б. М. Эйхенбаум, — он (Лесков, — *Г. Ф.*) и в дальнейшем сохранял связь с этими свободными жанрами, предпочитая формы мемуара или хроники традиционным формам романа или повести... Характерно, что, давая своим ранним вещам жанровые подзаголовки, Лесков иногда колебался между такими обозначениями, как «рассказ» и «очерк». Повесть «Овцебык» названа «рассказом», а «Леди Макбет Мценского уезда» — «очерком», хотя никакой резкой жанровой разницы между этими вещами нет; притом вторая вещь гораздо менее связана с жанром очерка, чем первая. Сборник 1867 г. назван «Повести, очерки и рассказы», а следующий сборник (1869) называется просто «Рассказы», хотя большая его часть занята «Старыми годами в селе Плодомасове», которые снабжены подзаголовком «Три очерка». Впоследствии Лесков изобретал для своих произведений такие оригинальные обозначения, как «маленький жанр», «рассказы кстати», «рапсодия», «пейзаж и жанр»“.[24] Стремление Лескова отказаться от устойчивых традиционных наименований жанра (романа, повести, рассказа) и заменить их индивидуальными жанровыми определениями — разными для разных произведений и отражающими всякий раз особый способ построения произведения, своеобразие его внутренней формы — хорошо отражает, как нам представ-

[23] См. о жанре очерка в России и его эволюции монографию: А. Г. Цейтлин. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). Изд. «Наука», М., 1965; ср. Б. Костелянец. Русский очерк. В кн.: Русские очерки, т. 1. Гослитиздат, М., 1956, стр. V—LX.

[24] Б. М. Эйхенбаум. Примечания. В кн.: Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 1. Гослитиздат, М., 1956, стр. 493—494.

ляется, то новое, «динамическое» понимание жанра, которое в той или иной мере характерно для реалистической литературы XIX—XX веков в целом.

5

Язык — главное орудие общения между людьми. Но язык выполняет в жизни и другие многообразные функции. Он может служить не только средством общения, но и средством маскировки, средством сокрытия мыслей. Человеческая речь может не быть обращена к определенному собеседнику, но отражать самый процесс рождения мысли, процесс уяснения человеком окружающей жизни и самого себя, служить выражением определенного внутреннего состояния. К этому надо прибавить, что одно и то же лицо по-разному говорит в различной аудитории, перед неодинаковыми слушателями. В речи, обращенной с кафедры или трибуны, оно употребляет другие обороты, строит ее иначе, чем речь в более узком, интимном кругу; в разговоре с одним собеседником оно будет пользоваться иными словами, чем в беседе с другим. Как любой из процессов жизни человека, речь его не представляет собой чего-то замкнутого, отделенного от прочих, одновременно протекающих жизненных процессов. Человек, произносящий те или иные слова, произносит их всегда в определенной обстановке, в конкретных условиях места и времени; начав говорить, он продолжает жить, мыслить, чувствовать, не перестает наблюдать за окружающими людьми, учитывать их ответную реакцию, в его речь могут врываться слова и целые фразы, логически не связанные с ее основным содержанием, вопросы и восклицания, вызванные тем или иным внезапным обстоятельством; течение мысли говорящего может изменяться в самом процессе говорения: не только в разные моменты, но и в одном и том же разговоре, начав высказывать одну мысль, он может тут же почувствовать ее неверность или односторонность — и соответственно прокорректировать ее или от нее отказаться. Все эти сложные и многообразные процессы реальной жизни человеческого языка также становятся достоянием литературы в эпоху реализма.

Уже Гоголь ясно понимал, что та или иная форма выражения мысли для писателя-реалиста может быть важ-

нее, чем самая «информация», содержащаяся в речи персонажа, так как эта форма отражает особенности психологии говорящего, передает особый стиль его душевной жизни. «Нужно знать, — пишет он в «Шинели», — что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения».[25] Эта характеристика типических особенностей речи одного из гоголевских героев может рассматриваться вместе с тем и как общая характеристика целого направления в разработке языка персонажей в гоголевскую и послегоголевскую эпоху.

Но Гоголя алогичная, хаотическая, грамматическая «неправильно» построенная речь интересовала прежде всего в одном плане — как отражение социального идиотизма мира «мертвых душ». Во второй же половине XIX века реалистическая литература делает следующее важное завоевание. Не только при обрисовке человека с бедной и ограниченной, но и богатой и интенсивной душевной жизнью она все больше и больше перемещает фокус изобраҗния с непосредственно коммуникативных на другие, характерологические и психологические функции речи.

По мере роста противоречий жизни дворянско-крепостнического и буржуазного общества процесс непосредственного общения между людьми становится в нем все более скудным. Люди чувствуют себя в нем все более и более изолированными друг от друга, им становится все труднее найти друг у друга взаимопонимание. В соответствии с этим обычная, повседневная речь людей становится также внешне малозначительной и фрагментарной.

Однако одновременно с усилением разобщения, изолированности отдельных людей друг от друга рост противоречий общественной жизни в середине и в особенности во второй половине XIX века приводит к столь же резкому усилению ее внутренней интенсивности. Заключенная исторической жизнью в узкие берега, духовная жизнь людей стремится сломить поставленные ей узкие границы, бурлит и кипит, переполняется через край. Все эти исторические процессы находят непосредственное отражение

[25] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III. Изд. АН СССР, М., 1938, стр. 149.

в человеческой речи, а следовательно, также в литературе и поэтике.

Уже Лермонтов в «Герое нашего времени» делает своим героем человека, в речи которого важно не столько ее непосредственное, прямое значение, сколько ее психологические оттенки и обертоны. Почти все люди, с которыми общается Печорин, для него не прямые собеседники, с которыми он чувствует себя стоящим наравне, но объекты психологической игры, экспериментирования над ними и над собой. Поэтому с коммуникативной функции языка персонажей автор перемещает центр тяжести на внутреннюю речь героя, психологически освещающего и комментирующего самый смысл произносимых им слов (или угадывающего скрытый смысл речи своих противников в ведущейся между ними, полной многозначительного смысла игре).

Во второй половине XIX века реалистическая проза еще более полно вовлекает в сферу художественного изображения многообразные экспрессивные возможности человеческой речи. Язык людей все в большей мере начинает изображаться литературой, как выражение всей сложности их внутренней жизни, отражение самого процесса движения и развития их сознания со всеми присущими этому движению отклонениями от прямой линии, сложными, неожиданными поворотами, парадоксальными психологическими «прыжками» и противоречиями. В этом состоит одна из важнейших заслуг Толстого, Достоевского, Чехова в развитии поэтики реализма.

Герои Достоевского — люди, живущие под постоянным гнетом почти физически давящих на их мозг тяжелых жизненных впечатлений, и в то же время они — люди, постоянно сознающие свое одиночество, предельно «изголодавшиеся» по настоящему человеческому общению. И автор стремится то с помощью «стенограммы» их внутренней речи передать читателю лихорадочно проносящиеся в их голове вихри мыслей, то обрисовать моменты внезапного, столь же лихорадочного общения между ними. В эти моменты стена, в другие минуты стоящая между героями, исчезает, и они пытаются, нравственно компенсируя себя за долгое молчание, сразу, «вдруг», за один раз высказать собеседнику всю полноту накопившихся у них, обычно спрятанных в глубине души мыслей и чувств. Поэтому в эту минуту речь персонажа течет неудержимо и слова

его не столько рассчитаны непосредственно на данного, очередного собеседника, сколько обращены ко всем людям и всем векам — к вечности и человечеству. Эту-то речь — лихорадочную, сбивчивую, внешне «неправильную», но предельно искреннюю, взволнованную, согретую ощущением глубокого внутреннего страдания, исполненную почти экстатической веры в конечную возможность братского понимания и сочувствия людей друг другу, несмотря на все воздвигнутые между ними историей преграды, — Достоевский стремится передать в своих произведениях.

Одной из определяющих, существенных черт персонажей Достоевского является то, что они все в той или иной степени мыслители. Поэтому их речь психологически обращена не только к настоящему, но и к прошлым и будущим векам. Примеры жизни прошлых — исторически отдаленных эпох, образы мировой литературы, то скрытые, то открытые цитаты и «крылатые слова» возникают в речи психологически разных и даже противоположных друг другу героев, углубляя смысл произносимых ими слов, придавая их речи дополнительное, символическое значение. И вместе с тем в языке психологически несходных, противоположных по душевному складу персонажей автор стремится вскрыть некие основные «общие точки» — наиболее глубокие, с его точки зрения, нравственные узлы, к которым сходятся, в конечном счете, все отдельные пестрые и разнообразные разветвления человеческих мыслей и чувств у разных, социально и психологически несходных между собой людей.

Иной характер имеет изображение внутренней речи персонажей [26] и человеческого общения в романах Толстого.

Уже многие предшественники Толстого знали, что реальное общение между людьми далеко не ограничивается процессом их словесного общения. Манилов, Собакевич, Чичиков, Хлестаков говорят у Гоголя не только с помощью слов, но и с помощью мимики, жестов и других средств немого, внесловесного выражения, которое

[26] Анализу особенностей внутренней речи в произведениях Льва Толстого посвящены ряд страниц в работах В. В. Виноградова, Б. М. Эйхенбаума, М. Б. Храпченко, Б. И. Бурсова, С. Г. Бочарова, Я. С. Билинкиса, Р. С. Спивак и других исследователей. Поэтому в настоящей работе этот вопрос специально не рассматривается.

дополняет, а иногда и корректирует слова, углубляя их смысл, придавая им соответствующие, специфические оттенки и обертоны. Но Толстой в этом отношении идет значительно дальше всех своих предшественников.

Процесс взаимного общения людей в изображении Толстого — это многослойный процесс, в котором участвует не одна только речь, но *весь человек*. Рот произносит слова, но одновременно «говорят» улыбка, взгляд, спина, движения рук — словом, все человеческое тело в целом и каждая отдельная его частица. И лишь из чтения не одного — взятого отдельно, а всех элементов этого языка можно судить по-настоящему о намерениях говорящего и об общем смысле его речи.

Человек, общающийся с другим, не перестает для Толстого оставаться целостным человеком, отношение которого к миру имеет многосторонний характер. И в его интонации, речи, улыбке получают отражение не только непосредственное, узкое содержание произносимых им слов — в них отражается весь говорящий человек и те более глубокие слои его отношения к собеседнику и вообще к окружающему миру, которые могут быть непосредственно не связаны с содержанием данного разговора, но в то же время могут превосходить его по значительности и широте смысла.

«Глаза этих людей, встретившись, говорили друг другу многое, невыразимое словами, — пишет Толстой, рассказывая о встрече главного героя с Воронцовым в «Хаджи-Мурате», — и уж совсем не то, что говорил переводчик. Они прямо, без слов, высказывали друг о друге всю истину: глаза Воронцова говорили, что он не верит ни одному слову из всего того, что говорил Хаджи-Мурат, что он знает, что он — враг всему русскому, всегда останется таким и теперь покоряется только потому, что принужден к этому. И Хаджи-Мурат понимал это и все-таки уверял в своей преданности. Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо бы думать о смерти, а не о войне, но что он, хоть и стар, но хитер, и надо быть осторожным с ним».[27]

Здесь разговор между Хаджи-Муратом и Воронцовым изображается Толстым одновременно как обмен установленными для подобных случаев условными приветстви-

[27] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 35, стр. 46—47.

ями и репликами, и как столкновение двух смертельных, непримиримых врагов, сознающих эту вражду и понимающих поэтому хорошо истинную цену произносимых ими условных фраз, и как нравственный поединок двух различных по характеру и возрасту людей, превосходство одного из которых состоит в его обусловленных возрастом сдержанности, опыте и хладнокровии, а другого — в его энергии и непосредственности.

Интерес Толстого-художника к внесловесной, немой «речи» улыбки, взгляда, жеста и т. д. усугублялся, как справедливо пишет исследователь, «органической лживостью того светского общества, которое он изображал в своих романах», общества, которое в большинстве случаев пользовалось «даром слова» не столько для обнаружения, сколько для вуалирования своих подлинных мыслей и эмоций».[28] Условность и фальшь традиционного языка «хорошего общества» заставляли Толстого искать отражение истинного смысла речи и подлинных намерений говорящего не столько в составляющих ее словах, сколько в интонации, сопровождающих речь немых взглядах и жестах. Но Толстого интересовало не одно лишь противоречие между произносимыми словами и их скрытым смыслом, нередко противоположным прямому, — возможность такого противоречия была известна уже многим его предшественникам, например Лермонтову. Интерес Толстого вызывала сама сложность и многослойность реального процесса общения людей — в том числе и тогда, когда между словами говорящих и смыслом их речи не было противоречия в прямом, непосредственном смысле этого слова — и все же смысл сказанных слов оставался беднее самого процесса общения, выражал лишь одну его сторону, один — иногда неглавный — аспект его более полного, широкого и противоречивого общего психологического содержания.

6

Последний вопрос, связанный с проблемой языка реалистического искусства слова, которого мы должны здесь (хотя бы кратко) коснуться, — это вопрос об

[28] Н. Прянишников. Проза Пушкина и Л. Толстого. Чкалов, 1939, стр. 40; ср.: Н. Прянишников. Проза Л. Толстого. Оренбург, 1959, стр. 9—13.

эволюции образа автора и авторского слова в литературе XIX века.

В эпосе и других древнейших литературных жанрах автор не имеет своего индивидуального лица, но выступает как выразитель общенародного, коллективного мировоззрения. Поэтому здесь нет и индивидуализированной авторской речи. Язык гомеровского эпоса, «Песни о Роланде» или язык былин — это язык, освященный эпической традицией, язык, оперирующий определенным, хотя и постоянно пополняемым репертуаром устойчивых типических слов и фразеологических построений.

В отличие от этого для литературы нового времени вопросы индивидуальности автора, его личного авторского мировосприятия и отношения к жизни, его индивидуального стиля и языка приобретают первостепенное значение. В связи с этим в литературе резко возрастает и роль авторского слова, выражающего в прямой или косвенной форме авторскую точку зрения, оценку и интерпретацию писателем явлений изображаемой действительности. И одновременно — хотя это и может показаться на первый взгляд парадоксальным — в силу тех же самых исторических закономерностей в ней постоянно возрастают удельный вес и значение слова персонажа, героя, которое вступает в силу этого во все более сложные формы «химического» соединения с авторской речью.

Вместе с повышением роли авторской перспективы, авторского миропонимания, авторского слова в повествовании, сложным образом взаимодействуя и переплетаясь с ним, происходит повышение роли индивидуальных повествовательных планов отдельных героев, усиливается значение их субъективных «образов мира», их личного слова о нем и о самих себе. Отсюда — тенденция к постоянному сложному сплаву и взаимодействию форм прямой или косвенной авторской речи и речи персонажей в романе и других повествовательных жанрах (а отчасти и в лирике).

Одно и то же лицо может быть воспринято на разных «уровнях», показано с различных точек зрения. Одно дело — каким человек отражается в своем собственном сознании, другое — как его воспринимают непосредственно сталкивающиеся с ним посторонние люди и, наконец, третье — каким его видит кто-либо, способный судить о нем с более широкой и многосторонней точки

зрения, воспринимающий его в определенной социальной, нравственно-психологической, историко-культурной или национально-исторической перспективе. Но даже и сам человек может смотреть на себя и на жизнь в разные моменты (а иногда и одновременно!) с разных точек зрения. Он может видеть себя не только своими глазами, но и глазами других людей, учитывать их оценки, полемизировать с ними и т. д. Для глубокой, реалистической литературы не безразличен ни один из этих аспектов. Вот почему в «Евгении Онегине» и «Герое нашего времени» образ центрального героя предстает перед читателем пропущенным не через одно, авторское, а через множество восприятий различных, несходных между собой персонажей, причем оценка каждого из них в той или иной мере важна с точки зрения авторского замысла и формирования общего читательского отношения к герою. То же самое относится к Рудину, Базарову, Раскольникову, Анне Карениной. Для автора и читателя далеко не безразлично, как относятся к князю Мышкину не только его богатые родичи, но и их лакей, как судят о Кутузове не только Александр I или Андрей Болконский, но и крестьянская девочка, слушающая на печи его спор с другими генералами.

В своей известной статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (1918) [29] Б. М. Эйхенбаум справедливо обратил внимание на то, что «Шинель» имеет, по замыслу автора, форму литературного, письменного воспроизведения устного рассказа, своего рода «департаментской легенды». Но, увлекшись наблюдениями над особенностями речи рассказчика этой легенды и средствами ее художественного воспроизведения, Б. М. Эйхенбаум, находившийся под обаянием новых в то время концепций «формальной школы», не смог увидеть, что за «иллюзией» сказа, устной речи в «Шинели» стоит определенная позиция рассказчика, являющегося в повести своеобразной художественной «маской» автора. Между тем она-то и сообщает повести ее объемность, создает тот особый «воздух», которым она наполнена.

Историки литературы XIX—начала XX века, не давая себе в этом отчета, исходили из полного отождествления авторского лика и голоса в «Шинели (как и в других по-

[29] Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 171—195.

вествовательных произведениях, построенных в аналогичной, «сказовой» манере) с ликом и голосом рассказчика. Для них вопрос о выборе рассказчика как особого посредника между автором и читателем и о значении его точки зрения при передаче и освещении событий, продиктованной особенностями художественного замысла, не вставал, да и не мог вставать в качестве специальной научной проблемы. Б. М. Эйхенбаум же верно почувствовал, что язык, тон и манера рассказа в «Шинели» представляют тонкое и оригинальное художественное построение, имеющее свою внутреннюю логику и несущее определенную эстетическую функцию. Но эту сложную функцию он понял упрощенно, сведя язык «Шинели» к «сцеплению» отдельных каламбуров и формальных приемов занимательности, что лишило повесть, в его интерпретации, наиболее глубокого, человеческого смысла, смысла, который — даже при нередком несовершенстве научного аппарата их исследования — живо ощущали более ранние исследователи «Шинели».

В настоящее время читателю, привыкшему в «сказовой» форме повествования видеть не простой технический прием рассказа (каким считали его представители формальной школы), а выражение точки зрения стоящего за ним человека, в перспективе которого ведется рассказ, нетрудно увидеть, что художественное построение «Шинели» значительно сложнее и глубже, чем это представлялось Б. М. Эйхенбауму 50 лет тому назад.

Как уже было сказано выше, «Шинель» представляет по своему замыслу «департаментскую легенду». Это — рассказ о событиях, наполнивших слухами целый город и постепенно обросших в воображении взволнованных им людей многочисленными фантастическими добавлениями и подробностями. И однако, несмотря на фантастичность этих подробностей, в них есть своя логика, свой глубокий внутренний смысл — и его-то Гоголь стремится уяснить читателю.

Отсюда вытекает сложность построения «Шинели». Особенность этой повести состоит в том, что хотя венчающий ее фантастический эпизод посмертного появления героя и его встречи со «значительным лицом» внешне никак не подготовлен предшествующим, выдержанным в чисто бытовом плане рассказом о жизни и смерти Акакия Акакиевича, в действительности вся по-

весть построена в расчете на этот заключительный эпизод, художественно подготовляет его.

Поэтому «Шинель» принципиально не могла бы быть построена автором так, как «Записки сумасшедшего» — в виде исповеди, дневника или «записок» героя. События в «Шинели» отнесены к недавнему прошлому — и рассказ о них обусловлен тем, что рассказчику заранее известно необычное завершение скромного жизненного пути Акакия Акакиевича. К этому легендарному завершению и устремлен весь рассказ, хотя рассказчик не хочет, чтобы читатель заранее предвидел возможность столь неожиданного поворота в судьбе героя.

Пользуясь позднейшим выражением Лескова, можно сказать, что жизнь Акакия Акакиевича — это не обычная «жизнь», а «житие». Акакий Акакиевич не только в буквальном смысле (как Самсон Вырин), но и в фигуральном — «мученик 14-го класса», — недаром посмертная молва окружила его земное бытие легендарными подробностями. Как в легендах о других «мучениках», тяжелые испытания и смерть в «житии» Акакия Акакиевича составляют вступление к последней главе его похождений, повествующей о «воскресении» героя и подвигах, совершенных им после смерти. А эти события в свою очередь отбрасывают свет на его земную жизнь, определяют выбор и освещение ее эпизодов в повести и весь тон рассказа о герое с первых вступительных фраз.

Пользуясь «молвой» о герое как своеобразным, «готовым» художественным материалом, Гоголь делает вид, что достоверность самого этого материала не внушает ему сомнений. Он излагает внешнюю канву жизни Акакия Акакиевича так, как изложил бы ее любой рядовой петербургский житель, жизненный опыт которого близок к жизненному опыту героя и который разделяет веру в последнюю, фантастическую часть его похождений. Но вместе с тем лицо такого рядового рассказчика-петербуржца для Гоголя, как уже отмечалось выше, — и этого также не учел Б. М. Эйхенбаум, — художественная «маска», которая не закрывает полностью авторского лица.

Сложность ведения рассказа в «Шинели» состоит в том, что он ведется не в одной, а одновременно в нескольких художественных «перспективах». Автор то смотрит на своего героя и на его похождения глазами

«молвы», «департаментской легенды», подражая ее языку и стилю, то заставляет читателя перенестись на психологическую точку зрения самого героя, то вводит в рассказ лирические сентенции, выражающие более широкую и обобщающую оценку героя, отражающие определенные стороны уже непосредственно авторской этической и эстетической позиции. И, наконец, в самой описанной Б. М. Эйхенбаумом, внешней, «маске» рассказчика-каламбуриста есть определенная авторская «чрезмерность», придающая этой маске условные черты и превращающая ее в средство иронической переоценки изображаемой жизни и ее ценностей. Полифоническое сплетение и взаимодействие различных форм выражения авторской точки зрения, авторского слова с точкой зрения, мировосприятием, словом условного рассказчика и самого персонажа сообщает реалистическую широту, богатство и полнокровность языку классического русского романа, повести, рассказа, очерка.

В настоящих очерках нет необходимости специально останавливаться на всех многообразных способах взаимодействия авторского слова и слова героя в реалистической литературе XIX века, так как многочисленные, различные образцы такого взаимодействия в произведениях Пушкина, Толстого, Лескова, Достоевского исследованы в трудах В. В. Виноградова, А. В. Чичерина, М. М. Бахтина, Я. О. Зунделовича и других советских исследователей. Как свидетельствуют их выводы, язык автора в произведениях русского классического реализма представляет собой гибкую и подвижную художественную систему, которая обладает способностью активно включать в себя также точку зрения отдельных героев, их субъективную перспективу, их язык и мировосприятие. По мере приближения к зонам отдельных героев он может, как губка, вбирать в себя особенности их индивидуального состояния, отражая в своем ритме их дыхание, окрашиваясь приметами их речи, навыками их ближайшей языковой среды. И наоборот, — слово героя (или рассказчика) в произведениях Пушкина, Лермонтова, Толстого, Лескова, Достоевского, Чехова всегда находится в определенном соотношении с авторским словом, включено в перспективу более широкого и сложного авторского отношения к миру, обладает на определенных участках повествования способностью своеобразного

«расширения» — и тогда в нем более или менее явственно проступает «лик» автора, определенный аспект его понимания и оценки обсуждаемых проблем или происходящих событий.[30]

В этом художественно плодотворном, сложном полифоническом взаимодействии между речью автора, рассказчика и героя в реалистическом искусстве состоит один из важнейших, наиболее поучительных «секретов» его поэтики — в противовес поэтике модернизма, где автор, рассказчик и герой теряют взаимопонимание и «отчуждаются» друг от друга, результатом чего является потеря необходимой во всяком повествовании «фокусной точки зрения»,[31] а это ведет к кризису, затрагивающему наиболее прочные, исконные основы всякого повествовательного искусства.

[30] «Язык романа, — превосходно пишет М. М. Бахтин, — нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей... Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» (М. Бахтин. Слово в романе. Вопросы литературы, 1965, № 8, стр. 89).

[31] Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Пгр.—Берлин, 1922, стр. 123.

ВОПРОСЫ ПОЭЗИИ В ЭПОХУ РЕАЛИЗМА

1

Проблемы реализма в поэзии принадлежат к числу наименее ясно и теоретически отчетливо разработанных нашей литературной наукой. И это вполне понятно. Ибо, в отличие от литературы XVII—XVIII веков, в развитии литературы в XIX веке на первое место выдвинулась художественная проза — роман и повесть, в которых в наиболее завершенной, классической форме определились основные черты реализма как метода и как художественной системы. Поэтому не случайно, а вполне закономерно то, что и для истории и теории литературы реалистический роман XIX века, выдвинувшийся в развитии литературы на центральное место и явившийся предельно выразительным сгустком наиболее важных, определяющих тенденций, общих для всей реалистической литературы этой эпохи, стал главным предметом изучения при историческом и теоретическом определении сущности реализма XIX века в целом.

Однако XIX век был и в России и в мировом литературном развитии не только веком романа. Он был также веком высочайшего расцвета лирической поэзии. Еще Гегель, скептически относившийся к вопросу о возможности развития в XIX веке новых форм эпического искусства, должен был под непосредственным влиянием исторической обстановки своего времени признать, что, в отличие от эпоса и драмы, лирической поэзии в XIX веке не только не грозит гибель, но что он открывает для ее развития новые, неизвестные прошлому возможности.[1]

[1] Гегель, Соч., т. XIV, М., 1958, стр. 299—300.

Это признание, разрушавшее стройность его пессимистической концепции развития искусства, Гегель вынужден был сделать как современник лирики Гёте и Байрона, поэзии немецких романтиков и молодого Гейне. И в русской литературе XIX века, так же как на Западе, «прозаический» XIX век открыл новые исторические пути не только для развития художественной прозы, но и для развития лирики.

В связи с этим перед наукой встает вопрос об определении специфических черт лирической поэзии XIX века. Каковы те ее основные, определяющие черты, которые отличают лирику (и вообще поэзию) XIX века от поэзии предшествующих и последующего времен? И как соотносятся вершинные явления поэзии XIX столетия с вершинными явлениями его же художественной прозы? Имеем ли мы основание говорить об единых, общих тенденциях в развитии поэзии и прозы XIX века или же пути развития поэтических и прозаических жанров в эту эпоху не совпадают, принципиально различны между собой? И каковы объективные предпосылки, обусловившие высокий взлет лирической поэзии, новые возможности для прогрессивного развития и обогащения ее содержания и форм в период становления и расцвета реалистической прозы?

В первой главе настоящей книги, говоря о сущности реалистического искусства, мы указали, что для понимания природы реализма важнейшее значение, с нашей точки зрения, имеет ценностный аспект восприятия и изображения действительности. Является ли оценка явлений изображаемой поэтом и романистом действительности более или менее условной, подчиненной власти установленных норм (либо субъективной), или же она соответствует объективному масштабу и ценности изображаемых явлений, их собственной «мере», объективно присущему им «акценту» и «диалекту»? Как мы пытались показать выше, этот вопрос имеет существенное значение для разграничения реалистического и нереалистического типов творчества.

Но если для всего реалистического искусства и литературы соответствие «меры», применяемой художником или поэтом, внутреннему масштабу, т. е. объективной «мере» самих явлений, составляет важнейший общий закон, то особое значение он имеет, с нашей точки зре-

ния, для понимания специфических черт лирической поэзии эпохи реализма.

Любое явление внешней действительности и внутреннее, субъективное переживание человека могут быть воспроизведены поэзией. Но вместе с тем и в том и в другом случае оно представляет не нечто изолированное, стоящее особняком, а входит в систему других явлений личной и общественной жизни. И в этой системе указанное явление (или внутреннее переживание) занимает свое место, а потом имеет свою (в каждый данный момент) строго определенную объективную ценность, свой — внутренне присущий ему — масштаб. Без ощущения поэтом этого реального масштаба явления, места, объективно занимаемого им в общей системе явлений действительности, определяемой этим местом его реальной ценности — личной и общественной, неизбежно сместится в ту или другую сторону и ощущение его эстетической ценности, место, занимаемое им на поэтической карте мира. Соответствие между «масштабами», свойственными самой объективной реальности, и вторичными масштабами творчески создаваемой поэтом на основе ее отражения поэтической карты мира и является главным законом реалистического искусства и реалистической лирики.

Лирическая поэзия — как реалистическая, так и нереалистическая — всегда выражает идеи и чувства, испытываемые человеком (или — в «хоровой» лирике [2] —

[2] Всякая лирика выражает мысли и чувства, которые вызывает у людей их реальная жизнь и воздействие на них внешнего мира. Но эти мысли и чувства могут быть не только индивидуальными, а также *коллективными*, т. е. испытываемыми не одним человеком, а целой группой людей, непосредственно связанной в данный момент одним переживанием и объединенной одним, общим чувством. Таковы, по справедливому замечанию Г. Д. Гачева, не только многие виды греческой мелики — древние дифирамбы, походные, военные или застольные песни, но и многие, родственные им по духу, произведения лирической поэзии позднейших времен, например политические стихотворения декабристов, песни Языкова, некоторые лицейские и другие, последующие ранние стихотворения Пушкина (Г. Д. Гачев. Содержательность художественной формы. Эпос, Лирика. Театр. Изд. «Просвещение», М., 1968, стр. 148—149). Все это — высокие образцы лирики, но лирики особого типа, — не индивидуальной, а скорее групповой или «хоровой», — выра-

целой группой, коллективом людей) в определенной реальной ситуации личной или общественной жизни. Но соответствие между объективным смыслом данной ситуации и ее субъективным переживанием в человеческом воображении, между реальными масштабами и пропорциями самой жизни и теми масштабами и пропорциями, которые поэт устанавливает между соответствующими элементами своего поэтического «микрокосма», в реалистическом и нереалистическом искусстве неодинаково. Именно здесь — тот объективный критерий, который определяет, на наш взгляд, различие между реалистическим и нереалистическим типами творчества также и в сфере лирической поэзии.

Чтобы не быть понятыми неверно, оговоримся. Определенная переакцентировка реальных «акцентов» действительности, изменение масштаба и пропорций ее явлений, подчеркивание и выдвижение одних связей и отношений действительности, одних моментов реальной жизни за счет других в истории искусства и литературы далеко не всегда — результат стремления к мистификации действительности, к затемнению или извращению ее смысла. Они могут быть вызваны прямо противоположными причинами — особой силой и страстностью переживания отдельных сторон действительности, стремлением эстетически выделить и усилить для читателя в изображаемых явлениях реально присущее им положительное начало, полемической страстностью отрицания и утверждения, желанием пророчески предугадать скрытую суть и определяющие черты ее будущего развития и т. д. Но, как во всех указанных, так и в других случаях, увеличение силы и интенсивности переживания одних, эстетически близких данному направлению сторон действительности, поэтическая «захваченность» ими в нереалистических

жение мыслей и чувств целого содружества или кружка близких друг другу людей.

Выделяясь из «хоровой» лирики вместе с развитием человеческой личности, индивидуальная лирика в эпоху цивилизации постепенно отвоевывает у лирики «хоровой» одну за другой важнейшие сферы поэтического содержания и становится господствующим типом лирики (хотя, как убедительно удалось показать Г. Д. Гачеву, даже в XIX веке продолжают существовать и развиваться, в определенных социально-исторических условиях, отдельные лирические жанры не личного, а «хорового» склада, вроде упомянутых выше).

направлениях достигается путем известного — более или менее резко выраженного — смещения общих ее реальных акцентов, масштабов и пропорций. Проиллюстрируем нашу мысль историческими примерами.

Историческая миссия классицизма в поэзии вообще, как нам представляется, верно определена В. Р. Грибом в его посмертно опубликованной лекции о Расине.[3] Миссия эта, способствовавшая общеевропейскому распространению классицизма, состояла в том, что для европейского общества XVII—XVIII веков классицизм был своего рода школой общественной жизни и общественной дисциплины. Поэты, а вслед за ними теоретики классицизма стремились из анархических, с их точки зрения, элементов, завещанных их времени средневековьем и эпохой Возрождения, построить единое, стройное, гармоническое общество и дать его членам вечные, идеальные нормы мышления, чувствования и поведения, которые служили бы для них образцом и были бы пригодны на все основные случаи жизни.

Указанная историческая миссия искусства и поэзии классицизма, как нам представляется, определяла основные принципы его поэтики. Исходя из взгляда на «нормальное», идеальное общество как на единое стройное целое, эстетика и поэтика классицизма рассматривают общественную жизнь как совокупность ряда раз навсегда данных для каждого человека, общезначимых, состояний. Каждому из подобных состояний в теории классицизма соответствовал определенный жанр, представляющий идеальную схему поэтического выражения данного состояния. При этом как число моментов человеческой жизни, так и число жанров являлось строго ограниченным, и каждый момент (а следовательно, и соответствующий ему жанр) столь же строго отграниченным от другого. Взятые же вместе они составляли идеальную гармонию, установленную раз и навсегда и исчерпывающую круг ситуаций, возможных в жизни «просвещенного» и «благородного» члена общества.

Следует тут же отметить, что эти принципы поэзии классицизма на практике постоянно нарушались (как принципы всякой догматической системы); из цепи та-

[3] В. Р. Гриб. Избранные работы, стр. 316—320.

ких непрерывных нарушений состоит, с нашей точки зрения, вся история классицизма как литературного направления и стиля. Живое чувство и вообще содержание жизни всякий раз лишь с бо́льшим или меньшим сопротивлением втискивалось в предписывавшуюся поэтикой классицизма идеальную форму — и тогда происходило определенное взаимодействие между ними, в процессе которого формировались непохожие друг на друга лица отдельных писателей и крупных поэтических произведений. При этом особенности творческой индивидуальности писателя позволяли ему то более или менее успешно (иногда — с огромным искусством) воспользоваться предписанным языком форм, без резкого слома и нарушения их, то (как было, например, в России с Державиным) столкновение теории и жизни приводило к созданию поэтической системы, хотя и воспринятой современниками в качестве своего рода нормы, но в действительности резко оригинальной, с трудом укладывавшейся в теоретическую схему. Однако для наших целей сейчас важно охарактеризовать в первую очередь общие теоретические принципы поэтики классицизма, а не различные случаи их достаточно многообразного и сложного творческого видоизменения и преломления.

В отличие от классицизма, конечной целью которого было построить идеальное человеческое общежитие на основе преобразования иерархического дворянско-бюрократического общественного порядка XVII—XVIII веков в некое единое, замкнутое и гармонически стройное целое и создать для него соответствующий язык идеально простых, законченных и прекрасных художественных форм, последующие художественные течения конца XVIII и начала XIX века, рождавшиеся в качестве оппозиции классицизму, — сентиментализм и романтизм — отрицают возможность искусственного построения «гармонии». Идеальной, вневременной эстетической утопии классицизма они противополагают растущее ощущение дисгармоничности исторической жизни общества своей эпохи. У сентименталистов и преромантиков это ощущение выражается в противопоставлении семьи и природы как вечных, «естественных» и исконных основ человеческого общежития городу, государству и всей «искусственной», созданной человеком, но в то же время и враждебной ему цивилизации. Оно находит отражение

также в интересе к сложным, трагическим ситуациям личной и общественной жизни, где силы «зла» сказываются эстетически значимее или сильнее сил «добра», в предпочтении чувства, объединяющего людей, разуму, разъединяющему последних, в культе мелочей, любовном возвышении простого, «домашнего», непроизвольного за счет явлений «публичной» жизни, контролируемых «разумом» и государством. Романтизм делает следующий шаг в том же направлении, обнаруживая внутреннюю сложность едва ли не каждого человеческого чувства, каждого явления исторической и личной жизни людей в прошлом и настоящем.

Указанные сдвиги в общественном и эстетическом сознании вызывают соответствующий перелом и в области поэтики. Поиски «вечных» идеальных, вневременных схем прекрасного сменяются в поэтике конца XVIII—начала XIX века также применительно к поэзии стремлением к утверждению таких художественных форм и средств выражения, которые были бы приспособлены к фиксации не вневременной, идеально законченной и совершенной, но изменчивой, движущейся и несовершенной действительности, со свойственными ей противоречиями и дисгармонией.

В широкой исторической перспективе сентиментализм (преромантизм), романтизм и реализм XIX века можно рассматривать как три принципиально отличные друг от друга и в то же время исторически связанные друг с другом, преемственные этапы в истории движения поэзии (и лирики) от господства вечных идеальных эстетических норм, постепенно все более теряющих свою опору в реальной исторической жизни, к овладению бурным многоголосием, сложностью и противоречивостью незавершенной, изменчивой и непостоянной, текущей действительности.

Однако между двумя первыми этапами этого движения — сентиментализмом и романтизмом и последним, завершающим его этапом — реализмом — есть и существенное различие. И сентиментализм, и романтизм отрицали эстетическую доктрину классицизма. Своей задачей их представители считали, в отличие от теоретиков классицизма, не создание вечных и идеальных образцов вкуса, которые учили бы их современников нормам «достойного» чувствования и поведения в каждой данной жиз-

ненной ситуации, а поэтическое выражение личности современного человека и окружающей его обстановки в их исторически данной изменчивости и незавершенности. Но при этом и сентиментализму и романтизму были внутренне близки — как уже говорилось выше — лишь определенные, более или менее локальные сферы жизненных переживаний, особые эстетические пласты действительности. Для сентиментализма основной, наиболее созвучной ему сферой поэтических эмоций была жизнь «сердца» в ее противоположности «разуму», поэтическая прелесть природы и простых, безыскусственных отношений в их противоположности холоду и сухости официальной жизни, для романтизма — мир внутренних переживаний личности, поэзия отдаленных стран и эпох, область таинственного, неведомого и т. д. Сила, напряженность и интенсивность поэтического переживания этих, созвучных им аспектов внутренней жизни и сторон действительности составили основное эстетическое завоевание поэзии сентиментализма и романтизма. Для реализма же — как мы стремились показать выше — характерно другое: ему свойственно стремление выразить поэтически не ту или иную особую область переживаний, не особый пласт явлений действительности (хотя на отдельных этапах развития реализма задача разработки того или иного пласта явлений жизни может быть ему не чуждой и даже получить в известных исторических условиях значение программной), а стремление поэтически осмыслить и выразить *каждое* явление и любой конкретный пласт явлений действительности с учетом их «акцента» и «диалекта», их реального места и значения в общем балансе сил современной ему общественно-исторической жизни. Другими словами, не степень субъективной «захваченности» той или иной особой сферой переживаний, но способность, подобно пушкинскому «эху», рождать отзыв — и при том строго адекватный по силе и внутреннему соответствию — «на всякий звук» жизни (и в особенности на ее важнейшие узловые вопросы и события, определяющие всю сложную систему личной и общественной жизни людей в целом) составляет основную особенность реалистической поэзии, в отличие от тех ее непосредственных предшественниц, наследницей и продолжательницей которых она является.

2

Всё чередой идет определенной:
Всему пора, всему свой миг,
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

(К Каверину, II, 27).

В этих стихах выражен сжато один из основных принципов не только пушкинского гуманизма, но и реалистической поэтики Пушкина.

Основной закон зрелой поэзии Пушкина — закон поэтического равновесия различных стихий человеческой жизни. Каждая из них — в понимании Пушкина 20—30-х годов — имеет для человека свой, строго определенный ценностный аспект, занимает свое, особое место в общем балансе сил и явлений действительности. Выразить ее поэтически можно только при условии верного ощущения этого ее места, ее не условной, субъективной, а объективной, реальной ценности для общественного человека.

Наиболее общая отличительная черта поэзии Пушкина по сравнению с его предшественниками и современниками состоит в бесконечном расширении самой перспективы изображения мира, его поэтического «горизонта». В поэзию Пушкина на равных правах входят Восток и Запад, история и современность, все состояния жизни и все времена года, большое и малое, «высокое» и низкое. И каждый пласт явлений жизни, природы, истории, культурных и поэтических традиций народов и человечества легко и свободно находит себе место в этом широком и разнообразном поэтическом мире, без художественного насилия над ним или нарушения чистоты его поэтического отражения. В поэтическом творчестве Пушкина 20—30-х годов личность поэта не вписана постоянно в одну и ту же, излюбленную обстановку, за ней не закреплен определенный, постоянно варьируемый круг поэтических переживаний, повторяющийся, устойчивый комплекс идей и ассоциаций. Поэт соотнесен здесь с большим, широким и разнообразным миром человеческой культуры, природы и истории, прошлого и настоящего. И эта широта географического и исторического кругозора способствует точной оценке каждого данного

явления, ощущению встающей за ним поэтической перспективы, богатству вызываемых им широких и общезначимых ассоциаций.

При всей вещности и всем богатстве красок, свойственных поэзии Державина, жизнь, в его изображении, как отметил еще Белинский, постоянно отливается в одни и те же общие схематические очертания: картины «пиров» и наслаждений сменяются в одах Державина ощущением непрочности и обреченности воспеваемого им жизненного уклада. С аналогичным стремлением охватить реальное многообразие жизненных явлений с помощью ряда более или менее устойчивых, образно-поэтических формул-клише мы встречаемся в романтических стихотворениях Жуковского, Баратынского и даже молодого Лермонтова. В противоположность этому Пушкину в 20—30-е годы как нельзя более чуждо стремление подвести многообразие жизненных явлений под те или иные устойчивые и однозначные, повторяющиеся образные формулы. В его поэтическом творчестве акцент лежит не на сходстве и повторяемости, а на разнообразии содержания отдельных пластов реальной действительности, делающих невозможным для поэта их схематическое сведение друг к другу.

Так, в знаменитом послании «К вельможе» (1830) перед нами не одна, а как бы две «формулы» человеческой жизни — «век нынешний» и «век минувший», говоря словами другого основоположника русского реализма пушкинского времени. Каждый из двух веков (XVIII и XIX), характеризуемых в этом стихотворении в лице их типических представителей, имеет, в понимании Пушкина, свое особое историческое «лицо», между ними прошел неизгладимый исторический рубеж, «истребивший» все старое, — Великая французская революция. И именно поэтическое сопоставление основных черт общества, культуры, нравственной личности человека XVIII и XIX веков позволяет оценить неповторимые черты, сильные и слабые стороны каждого из них. И точно так же, прежде чем дать поэтическую характеристику осени, Пушкин в стихотворении «Осень» (1833) проводит перед глазами читателя весь круговорот времен года, давая беглые зарисовки весны, зимы, лета, — на этом фоне своеобразная неповторимая красота и ценность осени как времени спокойствия, размышлений и

труда, поэтического творчества выступает для читателя с особой рельефностью.

Так, мир в изображении Пушкина поэтически многолик, многообразен, многослоен. И вместе с тем каждое явление его для поэта имеет свою объективную внутреннюю «меру» — не только произвольную, меняющуюся для каждого отдельного человека в соответствии с его характером, настроением, уровнем развития, но и иную, более глубокую, *обязательную для всех людей*, обусловленную природой и историей. Эта внутренняя «мера» каждого явления определяет его поэтический масштаб, необходимую художественную тональность, требует от художника выбора соответствующих средств изображения.

3

Характерной чертой допушкинской русской поэзии было мышление не только «готовыми», типическими схемами поэтических переживаний, но и твердыми, наперед заданными жанровыми категориями. Это прежде всего относится к поэтической системе русского классицизма XVIII века, где для каждого жанра были установлены твердо очерченные, общеобязательные границы, выход за которые для каждого индивидуального поэта был воспрещен и которые раз и навсегда определяли объем содержания, доступный данному жанру, его поэтическую окраску и основные, неизменные принципы его построения. Но и пришедшие на смену классицизму литературные направления и стили конца XVIII—начала XIX века — сентиментализм и романтизм 10—20-х годов, — хотя и смягчили, но не отменили тот принцип жанро-нормативного мышления, который был характерен для литературной системы классицизма. Классической оде Карамзин и Дмитриев, Жуковский, Батюшков, молодой Баратынский противопоставили элегию, балладу, сказку, послание, различные поэтические «мелочи» и т. д. В результате на смену одним жанрам, культивировавшимся поэтами классицизма, пришли другие, более свободные и более созвучные поэтическому миросозерцанию и строю чувства поэтов новой эпохи. Но общий принцип жанрового мышления этим не был поколеблен: он дает о себе знать еще в 20-е годы — в южных поэмах Пушкина, в «Думах» Ры-

леева, не говоря уже о произведениях более мелких поэтических жанров, в которых в 20-е годы и в творчестве одного и того же поэта и у различных поэтов одного направления чувствуется — при всех индивидуальных различиях — следование общей жанровой схеме, определяющей характер движения поэтической мысли и весь способ развертывания поэтического произведения.

Но каждый жанр — и в системе классицизма, и у поэтов сентиментального и романтического направлений — обладал не только своими, неизменными, наперед заданными смысловыми и композиционно-стилистическими признаками. Быть может, важнее подчеркнуть другое обстоятельство: каждый жанр — и в системе классицизма, и у поэтов-сентименталистов, и у романтиков допушкинской поры — давал возможность изобразить человека и выразить его внутреннюю жизнь *лишь в одном, строго определенном ракурсе*. Человеческий образ в литературной системе классицизма, а в значительной мере и позднее, у сентименталистов и романтиков 10—20-х годов, *дробился на ряд отдельных, не связанных между собой и в то же время замкнутых, условных отражений*, каждое из которых было определено традиционной схемой данного жанра. Поэт в оде выступал в роли судьи, гражданина и оратора, перед восхищенным взором которого открывались величественные картины настоящего, прошлого и будущего, или в элегии рисовал себя в образе унылого любовника и задумчивого, рефлектирующего мечтателя. И это установленное существующей системой жанров разложение человеческого образа на ряд «готовых», условно-схематических образов-отражений (или своеобразных поэтических клише), лишь варьирующихся в пределах каждого жанра, было свойственно до Пушкина не одним только лирическим жанрам. Оно было характерно также в XVIII и начале XIX века для различных разновидностей поэмы, для трагедии, комедии, сатиры и даже для сентиментальной повести карамзинистов. Любой из этих жанров допушкинской литературы обладал не только своими, неизменными композиционно-стилистическими признаками, но и был приспособлен к изображению человека лишь в одном аспекте, одном определенном (и притом неизменном) ракурсе. Поэтому к русским поэтам и прозаикам до Пушкина можно с известным правом отнести слова Гёте (сказанные о французской литературе

XVII—XVIII веков), что они рассматривали различные поэтические жанры как своего рода различные общества, в каждом из которых существовал свой образ человека с особыми, соответствующими характеру данного общества, кругом интересов, тоном и манерой держаться.[4]

У молодого Пушкина, как и у других русских поэтов 10—20-х годов, мы встречаемся еще также с довольно устойчивыми элементами традиционного для всей этой эпохи «жанрового» мышления. И свои стихотворения лицейского периода и свои первые более крупные опыты Пушкин строит, ориентируясь на те или иные, уже существующие в русской и зарубежной литературе жанровые образцы, вышивая новые, смелые, необычные узоры по канве, вытканной его предшественниками. Даже в эпоху создания южных поэм Пушкин еще в известной мере остается связанным единым, устойчивым пониманием жанра, который он повторяет и варьирует в нескольких произведениях, возникающих последовательно, одно за другим (как это позднее будет свойственно и Лермонтову 30-х годов). Другой характерный пример «жанрового» мышления в творчестве Пушкина — наброски статьи «О поэзии классической и романтической» (1825), где, полемизируя с русской критикой 20-х годов и выдвигая свое понимание сущности классицизма и романтизма, Пушкин связывает каждое из этих направлений с характерным для него репертуаром жанров: у классиков — восходящих к античности, а у романтиков — к европейскому средневековью и Возрождению.

Однако в середине 1820-х годов в отношении Пушкина к вопросам жанра, так же как и к проблеме сюжета, совершается перелом. От пользования «готовыми» (хотя бы и свободно используемыми) жанровыми схемами, уже закрепленными в сознании читателя определенной, сложившейся до Пушкина поэтической традицией, поэт все чаще начинает обращаться к новым, «свободным» жанрам, вырабатывая в самом процессе работы над созданием произведения не только его сюжет, но и новое, оригинальное жанровое решение, не повторяющее то, что было создано до него, а являющееся новым словом в истории данного жанра.

[4] Goethe's Werke (Weimarer Ausgabe), Bd. 45, Weimar, 1900, S. 174.

Новые, находящиеся в живом движении, постоянно модифицирующиеся и видоизменяющиеся, свободные и гибкие жанровые формы, разрабатываемые Пушкиным в 20—30-е годы, качественно отличаются от строго регламентированных, тесных и догматических жанров допушкинской литературы. Их широта и свобода обусловливаются тем, что каждый жанр в поэтической практике зрелого Пушкина является своеобразной полифонией, так как включает в себя элементы других жанров. «Эпиграмма, определенная законодателем французской пиитики:

Un bon mot de deux rimes orné,

скоро стареет и, живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении, — писал Пушкин в 1830 г. в наброске статьи о Баратынском. — Напротив, в эпиграмме Баратынского, менее тесной, сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический и развивается свободнее, сильнее» (XI, 186). Эти слова поэта об эпиграммах Баратынского можно с полным правом отнести к любому поэтическому жанру в пушкинском его понимании. Проводя в своей поэтической практике четкие границы между поэзией и прозой, лирикой и драматургией, поэмой и сказкой, Пушкин вместе с тем — в соответствии с потребностями содержания — допускает свободно и широко в границы каждого жанра элементы других. Поэма, в его понимании, легко насыщается драматическими элементами, о чем свидетельствовали уже «Цыганы», «роман в стихах» включает в свой состав лирику, эпиграмму, сатиру, становится *синтезом всех поэтических жанров,* «проза» и «поэзия» неразрывно — хотя и очень по-разному — переплетаются между собой в пределах каждого жанра. Отражая движение поэтической мысли и чувства (или многогранность жизни героев), произведение, независимо от того жанра, к которому оно относится, принимает, пользуясь выражением Пушкина, то «сказочный», то «драматический», то лирический, «высокий», то повествовательный, бытовой оборот. И это сочетание в пределах жанра различных аспектов и планов изображения позволяет Пушкину реализовать тот принцип «вольного», «многостороннего» (XII, 160) изображения характеров в их живом движении (при кото-

ром на первый план в каждом конкретном случае выступают в соответствии с обстоятельствами то одни, то другие их черты), о котором Пушкин писал применительно к драматургии. Любой жанр, — в понимании Пушкина, отличающем его от предшественников, — становится пригодным для изображения целостного, живого человека, хотя и взятого в определенный момент, в определенных, конкретных условиях места и времени. Поэтому герой элегии может не только пассивно созерцать, любить или мечтать, но и мыслить, активно «втягивая» в свои размышления окружающий мир или поднимаясь от опыта личной жизни к историческому опыту человечества и поверяя один из них другим. И точно так же эпиграмма, не теряя этого основного характера, может быть не только язвительной и остроумной, но и лирической, драматической, «сказочной» — в ней могут попеременно, а иногда и сливаясь воедино, звучать разные тона, разные голоса жизни — и это позволяет даже небольшому стихотворению превратиться в отражение не неподвижной, статичной, а движущейся и развивающейся действительности.[5]

В поэзии XVII—XVIII и начала XIX века между непосредственным актом переживания определенного состояния и формой его поэтического выражения существовала известная грань: поэт «переводил» свое переживание на язык завещанной ему длительной традицией, устойчивой в своей основе формы, определявшей схему развития его мысли и чувства (а нередко и выбор размера и строфической композиции). В поэзии последующей эпохи эта грань все больше исчезает: стихотворение стремится теперь запечатлеть самое движение лирического переживания, отразить его непосредственное течение, его реальную длительность и внутренний объем.

Поэтому в поэзию, как и в повествовательную прозу, все больше проникает тенденция к выражению не гармонически разрешающихся внутренних состояний, а «открытых» вопросов, размышлений, вызванных современной жизнью, ощущением ее внутренней незаконченности и проблематичности, в связи с чем незаконченной, про-

[5] Динамический характер жанров лирики Пушкина (как и жанра его поэм) отчетливо показан в работах Б. В. Томашевского, А. Л. Слонимского, Г. А. Гуковского, Б. П. Городецкого, Л. Я. Гинзбург.

блематичной (и в той или иной степени фрагментарной) остается и сама внутренняя форма произведения. «Для нас наша жизнь, сознание нашего бытия есть более задача, которую мы ищем решить, нежели дар, которым бы мы спешили пользоваться... Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песня — жалоба, его ода — вопрос... Мысль — вот предмет его вдохновения...»[6] — гениально писал в связи с этим о лирической поэзии XIX века молодой Белинский.

Таким образом, можно сказать, что, в противоположность поэтике классицизма XVII—XVIII веков, исходившей из готовых, наперед заданных жанровых схем, каждая из которых предписывала поэту строить свое произведение в определенной заданной тональности, по неизменному плану и образцам, одна из основных тенденций поэтики реализма в лирике и вообще в поэзии (в широком смысле слова) состоит в том, чтобы поэтическое слово и весь стиль произведения *наиболее точно соответствовали предмету,* определялись им, отражали в своем движении внутреннюю жизнь и движение предмета. Отсюда и вытекает отказ от пользования готовыми жанровыми схемами, стремление к разработке таких максимально подвижных, гибких и разнообразных форм построения поэтического произведения, выбор которых был бы продиктован не внешними предписаниями жанра, а определялся изнутри, самим развертыванием изображаемого события, возбужденной им мысли и чувства.

Из этого наиболее широкого и общего закона поэтики стихотворных жанров в реалистической системе не следует, как это может показаться на первый взгляд, что развитие реализма должно было вести к ослаблению жанрового разнообразия поэзии по сравнению с эпохой классицизма (или романтизма). Дело обстояло сложнее. Поэзия классицизма, как уже говорилось выше, оперировала рядом наперед установленных, твердо очерченных жанровых категорий (ода, послание, сатира, идиллия, эпиграмма и т. д.), но само число этих жанровых категорий было строго регламентировано, ограничено. У ро-

[6] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 268.

мантиков границы между различными жанрами стали размываться, и все они начали рассматриваться как выражение единой личности их создателя; отсюда возможность взаимопроникновения и взаимопереходов между ними, а также особенно интенсивное развитие и выдвижение на первый план поэтических жанров, наиболее приспособленных для выражения духовного конфликта с миром и внутренней борьбы личности романтического типа (элегия, романтическая поэма, философская лирика и т. д.). В эпоху же реализма общеобязательные, установленные прежней поэтикой раз навсегда жанровые категории уходят в прошлое. Но вместе с тем отходит в прошлое и принцип ограничения жанрового репертуара поэзии определенным числом наперед установленных, канонических жанров, восходящих к античным образцам (или к позднейшим образцам XVI—XVIII веков). Каждый предмет требует теперь от поэта «своей» индивидуальной формы, но вместе с тем и каждый аспект действительности получает право в лирическом выражении на свой, особый жанр, соответствующий внутренней природе и специфическому характеру данного переживания. Поэтому, хотя поэтические жанры становятся более гибкими, подвижными, менее отграниченными друг от друга, чем раньше, самое число их не сокращается, но даже возрастает. Выход поэзии за его строго очерченные в прошлом узкие пределы, сближение ее с реалистической художественной и — шире — журнальной прозой, с романом, повестью, очерком, фельетоном приводят к возникновению в ней жанров реалистических зарисовок городской и деревенской жизни, к рождению своеобразной — насыщенной драматизмом — стихотворной социальной и психологической новеллы, очерка, фельетона, поэтического памфлета, стихотворного сказа, диалога и т. д. И вместе с тем развитие реализма способствует не только кристаллизации в поэзии XIX—XX веков — интимно-психологической и гражданской — новых поэтических жанров, неизвестных прошлому (или «возвышению» жанров, прежде находившихся на периферии литературного развития и лишь в XIX и XX веках впервые поднимающихся до уровня высокой поэзии в полном смысле слова). Реализм приводит в эпоху своей зрелости к обновлению многих из тех «старых», традиционных жанровых структур, в острой полемике и борьбе с исключи-

тельным господством и односторонней интерпретацией которых реалистическая система складывалась на первых этапах своего развития. Сознательное историческое отношение к жанрам классической оды, романтической баллады или сонета, острое ощущение специфической психологической выразительности каждого жанра, его языка и лексики, стоящих за ним культурно-исторических и литературных ассоциаций делают возможным на определенном этапе развития национальной и мировой реалистической поэзии художественное «воскрешение» этих жанров на основе принципов нового художественного метода (как это и имеет место в русской поэзии уже у Пушкина). Подобное «воскрешение» жанра является одновременно его поэтической трансформацией и обновлением наиболее глубоких, устойчивых черт его выработанной веками традиционной художественной структуры. В итоге тенденция, направленная к разрушению прежних, застывших жанровых форм, утерявших свою содержательность, стремление к «свободной» форме, к максимальному сближению внутреннего строя поэзии с реальной жизнью и ее необработанным и неприкрашенным повседневным языком, — тенденция, которая выступает на первый план на одних этапах развития реалистической поэзии и на одних ее участках, — может на других, позднейших этапах истории реализма и в других ее сферах закономерно соседствовать со стремлением к построению на основе реалистического метода новых сложных жанровых структур, к психологическому обновлению строгих, «классических» поэтических форм прошлого.

В «Лекциях по эстетике» Гегель выразил мысль, что новое время создает принципиально новую, неизвестную прежним историческим временам форму «свободной поэзии», которая, в отличие от античной или средневековой лирики, не связана с узко местными, локальными профессиональными навыками и традициями, с устойчивым арсеналом традиционных, передающихся по наследству образов и поэтических форм, но имеет подлинно свободный, широкий и универсальный характер.[7] Ее героем является отныне человек, «святой Гуманус», занимающий в ней то центральное место, которое в прошлом

[7] Гегель, Соч., т. XIII. М., 1940, стр. 167; т. XIV, М., 1958, стр. 292, 299—300.

принадлежало героям и богам одного из вариантов национального Олимпа. Освобожденный от бессознательного суеверного почтения к унаследованным жанрам, традициям, культурным навыкам, сложившимся и окаменевшим приемам той или иной школы или поэтического цеха, поэт XIX века получает возможность, по мнению Гегеля, свободно и сознательно отнестись ко всякому поэтическому мотиву — прошлому и современному, подойти к нему с чисто человеческой меркой. В результате образы любой исторической эпохи, наследие не только своей, национальной, но и других чуждых культур обретают для него высокий человеческий смысл, а потому могут стать в его руках материалом для свободной поэтической обработки, совершаемой без насилия над их собственными, имманентно присущими им эстетическими закономерностями.

Эта мысль, сложившаяся у Гегеля под влиянием лирики Гёте и Байрона, получила дальнейшее подтверждение в поэтической практике Пушкина и других выдающихся лириков XIX и XX веков. Они создали исторически новый тип лирической поэзии, способной охватить широкий круг явлений современной жизни и жизни прошлых эпох, выразить отношение к ним человека с богатым и сложным историческим кругозором, развитым критическим самосознанием. Для этого было необходимо свободно сочетать, в соответствии с замыслом поэта, различные стилистические пласты речи, активно перерабатывать те унаследованные от прошлого жанры и поэтические традиции, которые рассматривались их предшественниками в качестве заданной, готовой схемы для образного закрепления и оформления поэтической мысли.

4

«В течение веков, — справедливо пишет один из современных исследователей истории русской поэзии, — лирическая поэзия ограничивала круг своих предметов идеальным содержанием. Критерием отбора фактов действительности, душевных качеств, эмоциональных состояний, которые могут быть воспроизведены в лирике, служила оценка по эстетическому признаку. Явления внутренней жизни человека пропускались через опреде-

ленный фильтр (или задерживались им) в зависимости от того, были ли они поэтичны или прозаичны, прекрасны или безобразны».[8]

В поэзии Пушкина лирический горизонт поэта бесконечно расширился. Весь широкий мир природы, истории, общественной и личной жизни получил в лирике Пушкина право на поэтический «отзвук», каждое его явление — право на свое, строго соответствующее его «мере» и его месту в жизни поэтическое отражение.

После смерти Пушкина русская жизнь продолжала развиваться и усложняться. Круг явлений, подлежащих поэтическому изображению и оценке, постоянно увеличивался и дифференцировался. В поэзию широким потоком хлынула проза жизни. Усложнялись и методы ее изображения: русская реалистическая проза — роман, повесть, рассказ — оказывала постоянное мощное влияние на развитие лирики и поэмы. Если в начале XIX века поэзия в лице Жуковского и Пушкина пролагала новые пути для повествовательной прозы, то в 40-х годах и особенно во второй половине XIX века положение меняется: Гоголь, натуральная школа, а позднее Тургенев, Толстой, Достоевский-романист не только способствуют расширению тематического диапазона русской поэзии своего времени, но и обогащают ее новыми методами поэтического изображения внутренней и внешней жизни человека.

В этих условиях важнейшей задачей реалистической поэзии было сохранить широту восприятия мира, тот поэтический горизонт, который был свойствен Пушкину и его первому наследнику — Лермонтову.

Сила пушкинского поэтического реализма состояла в присущей великому поэту целостности восприятия мира. Пушкин-поэт отнюдь не закрывает глаза на противоречия современной ему общественной жизни как русской, так и западно-европейской. Он сознает, что его современность — не сказочный, «золотой», а «жестокий», «железный» век. И вместе с тем мир, его прошлое и настоящее предстают перед ним в классически чистых очертаниях, а глубокий исторический оптимизм Пушкина, его вера в человека побуждают его смотреть на противоречия своей современности открытым и ясным взором, надеяться на их более

[8] Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова. Изд. Воронежского университета, Воронеж, 1964, стр. 151.

или менее близкое будущее историческое разрешение, осуществимое силами человеческого разума и воли.

Подобное целостное восприятие мира уже не было доступно ближайшим наследникам Пушкина, развивавшим различные стороны его реалистических традиций в последующую эпоху. После смерти Пушкина русская поэзия переживает поэтому стадиально новый, более сложный период.

Все крупные русские поэты послепушкинской эпохи в большей или меньшей степени сознавали возросшую сложность исторической жизни своего времени по сравнению с пушкинским временем и исходили из этого в разработке своей поэтической системы. Они стремились найти новые, сложные и гибкие поэтические формы, которые позволили бы им без условности и стилизации, адекватно выразить духовную жизнь современного им человека, сложную структуру его чувств и переживаний, сознание им своего места в окружающем мире, а также и самое «лицо» этого мира, отдельных, характерных для него образов и явлений.

Но чем больше увеличивалось число и разнообразие явлений, доступных поэтическому слову, чем сложнее становились сами эти явления и методы их изображения, тем более сильной становилась для поэзии опасность за изображением отдельных явлений и пластов жизни потерять цельность и широту ее общего поэтического восприятия. В этом состоит, как нам представляется, основное противоречие, присущее развитию реалистической поэзии XIX века и особенно ярко обнаружившееся во вторую его половину.

В отличие от Пушкина 1820—1830-х годов, молодой Лермонтов концентрирует свое внимание по преимуществу на одной, главной лирической теме — теме тревог, судьбы, переживаний, жизненного предназначения развитой, сознательно мыслящей личности своего времени, для которой все пути внешнего действия закрыты и энергия которой выражается в силе и беспокойстве ее глубокой и сложной внутренней жизни. Это во многих отношениях ограничивает широту изображения внешнего мира и самый диапазон переживаний, отраженный в его поэзии, по сравнению с Пушкиным. Но вместе с тем благодаря огромной силе, напряженности переживания, эмоциональной захваченности поэта своей темой его творчество уже в этот

ранний период достигает масштабности, почти не уступающей пушкинской. В поэзии молодого Лермонтова мир извне как бы переселяется внутрь человеческой личности, сообщая ей свое величие и динамизм. В дальнейшем, в зрелом творчестве Лермонтова, сила, напряженность, внутренняя динамика переживаний поэтического «я» все чаще раскрывается через изображение взаимодействия личности с внешним миром, через систему ее притяжений и отталкиваний, ее отношения к различным, противоположным явлениям. Это открывает перед Лермонтовым путь к разработке системы реалистической поэтики, вбирающей в себя широкое и многокрасочное содержание окружающей жизни и создающей на этой основе целостное, многостороннее ее изображение с учетом различной реально-исторической и поэтической валентности отдельных ее элементов.

Не только Лермонтов, но также Кольцов и Тютчев, хотя и иначе, более или менее успешно противостоят тенденции современной им поэзии к углубленной разработке отдельных, частных элементов общей поэтической «картины мира» в ущерб ее полноте. Широту, цельность впечатления, точность ощущения реальной ценности отдельных сторон жизни Кольцову помогают сохранить простота и обозримость изображаемого в его песнях мира явлений и внутренних состояний их героя — человека труда, склад жизни которого еще носит устойчивый полуэпический характер, протекает в традиционной обстановке овеянного фольклорными воспоминаниями патриархального крестьянского быта (хотя и стоящего уже на грани своего разложения). В поэзии Тютчева чуткость к общим, обычно трагическим по своему складу, философским проблемам современного бытия составляет своего рода противовес тенденции поэтического вдохновения к отказу от воссоздания единой, целостной картины человеческой жизни, заменяемой психологически углубленным воспроизведением отдельных ее, дробных, разрозненных моментов и состояний. Философское начало лирики Тютчева составляет тот внутренний стержень, который объединяет стихотворения поэта и сообщает им общий поэтический тон, единый музыкально-лирический подтекст, несмотря на то что каждое из них посвящено лишь одному мгновению бытия.

Однако даже в тютчевской поэзии, исключительной по глубине и драматизму, жизнь предстает все же не во всей

своей полноте и широте, но преимущественно лишь в указанных двух ее аспектах: либо в свете ее общего, широкого, насыщенного тревожной мыслью поэта философского восприятия, либо в отдельных, разрозненных психологически углубленных картинах внешней природы и внутренней жизни человека, иногда, в свою очередь, подвергаемых более общей, философско-символической интерпретации.

Из поэтов второй половины XIX века в наибольшей степени сохранить в новых, более сложных исторических условиях ту широту поэтического горизонта, способность изображения разнообразных, качественно несходных между собой стихий внешнего и внутреннего мира в соответствии с их реальной внутренней ценностью, которое составляло основу пушкинского поэтического реализма, удалось Некрасову. Это великое поэтическое достижение Некрасова стало возможным благодаря верному ощущению им основного узла русской (и не только русской!) общественной жизни своего времени.

О чем бы ни писал Некрасов и какую бы особую, частную тему он ни затрагивал, для него всегда существовал один, главный вопрос, с решением которого так или иначе были связаны и к которому вели в его понимании все вопросы эпохи — вопрос о народе, т. е., говоря словами Достоевского, о «девяти десятых человечества». И именно постоянное присутствие в поле зрения Некрасова этого основного вопроса сообщило его поэзии ту широту и цельность, которая не была доступна другим его поэтам-современникам.

Выдающиеся поэты-демократы XVIII и XIX веков, явившиеся предшественниками Некрасова в области гражданской поэзии, исходили в своем творчестве обычно из определенного, более или менее утопического политического идеала, который они противопоставляли исторически сложившимся, «неразумным» формам жизни. Некрасов же — и в этом состоит реалистическая основа его поэтики — становится как поэт на почву реальной действительности, воспринятой в ее внутренней сложности и неоднородности. Он не противопоставляет явлениям современной ему русской жизни отвлеченный, рационалистически сконструированный (по античному или другому историческому образцу) гражданский идеал, но стремится поэтически оживить и раскрыть ее внутренние силы и потенции, показать их реальное соотношение и масштаб,

объективно заложенные в самой действительности. Это и сделало Некрасова поэтическим наследником Пушкина также в разработке принципов реалистической поэтики.

И Тютчев и Фет были поэтами неоспоримого, громадного лирического дарования — и каждый из них создал в своей области величайшие шедевры. Но ни им, ни другим их современникам не удалось дать в своей поэзии такого широкого и разностороннего изображения как внешнего мира, так и всей полноты внутренних переживаний человека в несходных, различных с социальной и бытовой точки зрения условиях жизни их эпохи, как Некрасову.

В поэзию Некрасова органически вошли город и деревня, «высокое» и «низкое», жизнь крестьянина и жизнь господствующих классов. Так же как в поэзии Пушкина, в ней получили отражение все времена года — весна и лето, осень и зима; человек в ней показан в жару и холод, утром и вечером, за своим трудом и во время отдыха, радующимся и страдающим. И таким же внутренне сложным и разнообразным стал образ самого человека — одновременно труженика, борца, искателя правды, но и раба природы и созданных им условий общественной жизни, а вместе с тем и образ стоящей за ним страны — «могучей», но до поры до времени «бессильной». Эта поэтическая карта мира, проступающая в поэзии Некрасова за изображением отдельных явлений и дающая точный масштаб для их верного восприятия и оценки, явилась основой его поэтических достижений в разработке других, более частных вопросов поэтической образности и стиля.

Предшественники Некрасова тяготели обычно в изображении жизни крестьянина к известной идилличности, к противопоставлению городской и сельской жизни, природы и культуры. В противоположность цивилизации с ее механической однообразностью и резкими противоречиями, сельская жизнь с ее распорядком работ и отдыха, установленным самой природой, являлась у них в большей или меньшей степени овеянной воспоминаниями о доисторическом «золотом веке», изображалась как торжество неизменных, вечных законов, отвечающих «природе» человека. Нередко идиллическое начало подчеркивалось соответствующими антитезами, освещалось лирическим настроением томления поэта, влечения его души, уставшей от

показной пышности официальной государственности и городского шума, к тихим житейским радостям. В поэзии Некрасова изображение жизни крестьянина лишено подобного сентиментально-идиллического оттенка. По самой своей исконной природе крестьянская жизнь для Некрасова — это жизнь, требующая от человека постоянной суровой борьбы и труда. Некрасов понимает, что природа не дает человеку даром ни одного из своих благ. Но в труде и борьбе с нею украшается сама природа, а вместе с тем — и человек, формируются те величественные черты русского крестьянина и русской крестьянской женщины, которые восхищают поэта. И в то же время и русский крестьянин, и русский простой городской человек, и русский интеллигент страдают, как сознает поэт, от общего врага — от одних и тех же гнетущих их политических и социальных сил.

С поэтическим творчеством Некрасова исследователи обычно справедливо связывали и связывают важнейший поворотный момент в развитии в русской поэзии не только темы крестьянской жизни, но и темы города. Этот традиционный взгляд нуждается в некотором уточнении: тема города для литературы и в особенности для поэзии — это не просто новая поэтическая тема в ряду других. Для поэзии, для лирики город — не только новая тема, не только источник новых сюжетов и ситуаций, но и новых интонаций, новых ритмических и музыкально-динамических выразительных средств. Новый социальный городской уклад жизни в XIX веке имел существенное значение для образования новой структуры и черт человеческой личности, он повлиял на самые основы отношения человека к миру, а тем самым — и на основы поэтической образности. В этом смысле роль Некрасова в русской поэзии была во многом аналогична роли Достоевского в истории русского романа и повести. Так же как Достоевский в прозе, Некрасов ориентировал самый жанр и ритмический склад своих «городских» стихов на жанры и ритмы большого города — и это также было одной из существенных сторон его поэтики, важной для всей последующей русской поэзии вплоть до Брюсова, Блока и Маяковского. Некрасов приблизил форму изображения жизни и формы ее лирического переживания к реальным формам переживания простого городского и деревенского русского человека с характерным для него сложным смешением фольк-

лорной и бытовой образности, колебанием между песенными и обыденными, разговорными интонациями, между трезвым, аналитическим, по своему складу, и образно-поэтическим, насыщенным фольклорными ассоциациями, восприятием внешней действительности и своей собственной, личной судьбы. Эти различные направления поэтики характерны и для других поэтов-демократов его эпохи, они получили свое продолжение в коллективной работе поэтов-народников, в крестьянской и вообще демократической поэзии конца XIX века.

5

Историки русской поэзии не раз отмечали известное различие между путями развития русской поэзии и прозы в XIX веке: в то время как романтизм в прозе уже в 30-е годы потерял руководящее значение, а после Гоголя в России повествовательная проза почти вся становится на завоеванные Пушкиным реалистические позиции, в поэзии романтическое направление продолжало творчески развиваться и обновляться не только в 30-е и 40-е, но и в 50—60-е годы. Среди русских писателей-прозаиков второй половины XIX века, продолжавших развивать в прозе романтические традиции, нет художников, равных по масштабу Тютчеву, Фету или А. К. Толстому. И это вряд ли явление случайное, — речь идет скорее об особенностях развития лирико-поэтических жанров, обусловленных их своеобразием по сравнению с повествовательной прозой.

Как справедливо указала Л. Я. Гинзбург, ни один из представителей послепушкинской романтической поэзии не мог пройти мимо художественных завоеваний Пушкина и последующей русской реалистической прозы.[9] Разработанная Пушкиным новая структура лирических и вообще поэтических жанров оказала широчайшее воздействие не только на русскую реалистическую, но на всю, в том числе романтическую, поэзию его и последующей эпохи. В ряде трудов последнего времени о русской поэзии XIX века убедительно показано на многочисленных примерах, что

[9] Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 206—207.

в своей поэтической практике Тютчев, Фет, А. Григорьев и другие русские поэты-романтики второй половины XIX века во многом опирались на опыт современной реалистической прозы, творчески решали, применительно к своим поэтическим задачам, сходные проблемы.[10] Как отметил еще в 1920-е годы Б. М. Эйхенбаум, развивая наблюдения А. А. Григорьева, тонкое изображение смены и переплетения различных душевных движений, логики мысли и логики ассоциаций, стремление уловить мельчайшие, «неуловимые», но полные внутреннего смысла для переживающего их человека, эмоционально выразительные черты внешней реальности, попытки не прямой, а косвенной передачи душевного состояния человека с помощью отдельных, выразительных деталей в русской романтической поэзии XIX века оказывали также свое воздействие на поэтику русской реалистической прозы второй половины столетия с ее растущим вниманием к «подробностям чувства».[11]

И все же, несмотря на наличие постоянного взаимодействия между романтическим течением русской лирики и большой русской реалистической прозой XIX века, трудно оспаривать тот очевидный факт, что пути развития лирической поэзии и повествовательной прозы в XIX веке совпадали не полностью.

По своей природе лирика тяготеет к объединению предельно «малого» — мгновенного, индивидуально-неповторимого с наиболее широким и общим. Через отдельное, преходящее состояние души или мельчайший «кадр» действительности она стремится выразить общий «стиль» и структуру современной человеку реальности, весь склад и ритм его «я» и окружающего его мира, отраженные

[10] В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 219—220; П. Громов. А. А. Фет. В кн.: А. А. Фет. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1963, стр. 46—50. (Библиотека поэта. Малая серия); Л. М. Лотман. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. В кн.: История русской поэзии, т. 2. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 124—151, 164—167. См. также работы И. Г. Ямпольского, Б. Я. Бухштаба и др.

[11] Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой. Кн. первая. 50-е годы. Изд. «Прибой», Л., 1928, стр. 361; Ср.: Б. Я. Бухштаб. Ф. И. Тютчев. В кн.: Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 50. (Библиотека поэта. Большая серия).

также и в этой, мельчайшей частице действительности. С обусловленным самой природой лирической поэзии предельным слиянием в ней в мельчайшей поэтической «клеточке» единичного и всеобщего аспектов действительности и кроется, с нашей точки зрения, причина широкого выражения романтического начала в лирической поэзии также и второй половины XIX века, в то время как в прозе этого периода ему принадлежала менее заметная роль (за исключением таких отдельных ее полулирических жанров, как философская повесть или стихотворение в прозе).

Для Пушкина различные, несходные и многообразные, явления действительности имели разную культурную, общественно-нравственную и эстетическую ценность. И в то же время все они, с его точки зрения, раскрывали определенные стороны реальности, во всех своих аспектах важной и полной смысла для всех людей.

Изображение любого переживания или явления действительности — большого или малого — в стихах Пушкина могло нести в себе поэтому высокое общечеловеческое содержание, могло служить для поэта — пусть частичным и неполным — средством раскрытия общего движения и смысла реальной человеческой жизни в ее конкретном мельчайшем отражении.

У перечисленных преемников Пушкина дело обстоит иначе. Не вся жизнь, но *лишь отдельные ее звенья и участки* служили в их понимании выражением того ее главного, сокровенного течения, которое приковывало к себе их поэтический слух. Общий же ее смысл представлялся им зачастую таинственным, «неразумным» и противоречивым. Такое понимание жизни не было исторически беспочвенным: оно было вызвано тем, что общественная жизнь после смерти Пушкина стала и впрямь еще более сложной и противоречивой, чем в пушкинскую эпоху. И все же усиление иррационального начала в общем философском понимании и осмыслении бытия в поэзии молодого Лермонтова, а позднее — Тютчева, Фета, А. К. Толстого неизбежно и исторически закономерно вело к возрождению в ней романтического типа творчества, отличного от пушкинского.

«В тех случаях, когда поэт обращается к непосредственному изображению картин и явлений природы или анализу чувств человека», замечает К. В. Пигарев о Тютчеве, реалистическое начало в его творчестве

50—60-х годов становится ведущим (или, во всяком случае, весьма ощутимым). Но когда Тютчев переходит к «философскому определению и осмыслению жизни, своеобразным общим представлениям о ней», романтическое начало продолжает оставаться господствующим в его лирике не только в ранние, но и поздние годы.[12] В этих словах, как нам представляется, правильно подчеркнута связь между различными — реалистической и романтической — тенденциями в поэзии второй половины XIX века и воплощаемыми ею поэтическими темами.

С точки зрения реалистической поэтики Пушкина все стороны и явления мира тяготели к одному общему центру. Поэтому все они имели в принципе равное право на поэтическое отражение (хотя — как мы уже знаем — характер и формы этого отражения были тесно связаны для поэта всякий раз с их различным ценностным восприятием). У наследников Пушкина дело обстоит иначе. Все они — в том числе и поэты-реалисты — в условиях своей, более сложной эпохи тяготеют к одним, наиболее важным и принципиальным, с их точки зрения, мотивам и темам и оставляют другие, которым они придают меньшее значение, без внимания (или на периферии своего творчества). В результате поэтическая разработка разных тем, изображение различных сфер жизни и эмоций человека ведется с середины XIX века разными поэтическими направлениями, и самые пути этой разработки оказываются во многом неодинаковы. В то время как наиболее широкий и важный по своему непосредственному общественному значению круг социальных эмоций и переживаний разрабатывается поэтами-демократами некрасовской школы в реалистическом духе, исторические темы, философские мотивы, ряд важных участков лирики природы и интимно-психологической лирики остаются по преимуществу в руках представителей других направлений, хотя и ассимилирующих многие завоевания Пушкина, Тургенева, Толстого, Некрасова, но в то же время сохраняющих в способах, разработке и освещении названных тем верность романтической традиции или создающих новые поэтические способы ее воплощения.

[12] К. В. Пигарев. Поэтическое наследие Тютчева. В кн.: Ф. И. Тютчев. Лирика, т. 1. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 303—304.

Мы старались показать, что развитие реализма в литературе XIX века вообще и, в частности, в русской литературе послепушкинской поры обогатило также и возможности поэзии, имело существенное значение для расширения сферы ее содержания и образности, для выработки ею новых средств поэтической выразительности.

Но в этом процессе были и свои внутренние сложности, о которых важно сказать хотя бы в самой общей форме, так как без их учета трудно понять некоторые проблемы, остро поставленные перед нами развитием поэзии XX века — социалистической и несоциалистической.

«В искусстве Расина,— превосходно писал в свое время В. Р. Гриб, — заложена великая дисциплинирующая сила. Она совершенно не навязывает себя, — это сила мягкая, кроткая, непроизвольная, которая особенно действенна потому, что она сама в себе убеждена... Гибкий расиновский стих... сдерживает напор чувств, но и дает каждому из них свободу».[13]

Эта характеристика расиновского стиха во многом применима ко всей высокой поэтической классике, в том числе к поэзии Гёте и Пушкина. Подобно расиновскому стиху, стих Пушкина дает свободу каждому чувству — и вместе с тем «сдерживает напор чувств», обладает «великой дисциплинирующей силой».

Именно отсюда вытекает, на наш взгляд, пристрастие Пушкина к четырехстопному ямбу, его любовь к четким и ясно очерченным строфическим построениям. Четырехстопный ямб благодаря свободе и разнообразию ямбических ударений позволяет поэту сочетать максимально выразительное, интонационно свободное, богатое и разнообразное движение поэтической речи с единством и строгостью ее ритмического рисунка. То же самое относится к большинству образцов строфики Пушкина.

После Пушкина метрическое и мелодическое разнообразие русского стиха увеличивается, но вместе с тем происходит ослабление сковывающей его внутренней «дисциплины»; напор чувств, идей, образов, разнообразие интонации и музыки стиха размывают твердые очертания четкой пушкинской строфики и пушкинского ритма. Другими

[13] В. Р. Гриб. Избранные работы, стр. 319.

словами, в области внешней поэтической формы происходит процесс, аналогичный тому, который мы рассмотрели выше, говоря о внутренней структуре поэтического изображения жизни: прогрессивная и закономерная историческая тенденция к увеличению богатства и разнообразия выразительных возможностей стихотворной речи в то же время ослабляет силу пронизывающего ее объединяющего и дисциплинирующего ритмического начала. Поэтическая речь становится — в одних случаях — более «изобразительной», в других — более «музыкальной», а иногда сочетает оба эти элемента. Но в то же время она становится метрически и строфически (а нередко и логически) более зыбкой и менее четко организованной. Та великая ее дисциплинирующая сила, которая пленяет нас в поэзии Расина, Гёте, Пушкина и придает неповторимую ценность произведениям этих гениальных художников слова, ослабляется у их преемников, и это является не следствием слабости таланта последних (или недостаточного их внимания к ритму и четкости стиха), но в известной мере вызвано исторически закономерным и неизбежным расширением диапазона поэтической лексики, усложнением связей между явлениями, изображаемыми поэзией, приближением поэтического слова и синтаксиса к разнообразным, меняющимся условиям, обстоятельствам, «стилю» того или иного момента общественной и личной жизни.

Эта тенденция к ослаблению не только внешней, но и внутренней «дисциплины», цементирующей поэтическое целое и придающей ему прочное, постоянно ощущаемое единство, проявляется не только в связи с увеличением ритмического разнообразия стиха, но и в связи с приближением языка поэзии к языку обыденной жизни. И здесь в этом отношении оно захватывает не только язык поэзии, но и язык прозы.

Поэтический язык, «как его понимал и создавал Пушкин», пишет Г. О. Винокур, должен был быть «внутренне богатым и разнообразным, совмещающим в себе материалы разного качества и колорита, пестрым по составу, но *цельным, стройным и законченным в своем последнем выражении*».[14]

[14] Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку, стр. 307—308.

В последующей русской поэзии и повествовательной прозе исторически закономерно, как и в литературах других народов в XIX—XX веках, растет разнообразие качества и колорита применяемого лексического материала, но тем самым в какой-то мере ослабляются внутренняя законченность и цельность каждого отдельного выражения, впечатление строгого единства и архитектонической стройности целого.

«Пушкин.., — пишет В. В. Виноградов о ритмическом строе пушкинской прозы и стиха, — делает глагол центром фразы, от которого зависят все члены предложения... Все члены предложения нанизываются почти непосредственно на глагол. Совершенно или почти нет распространенной, цепной зависимости от существительных... Обычно существительное определяется одним только прилагательным эпитетом и, следовательно, не являтся центром организации сложного члена, предложения».[15] «Отсутствие различных степеней подчинения в составе простейшей синтаксической группы придает литературному языку логическую прозрачность... Основная конструктивная роль глагола особенно ярко выступает в языке пушкинской прозы».[16] В дальнейшем эта простота и прозрачность пушкинского стиля, постоянный — при всем своем разнообразии — ритм пушкинской прозы, строящейся из близких по протяженности фразово-синтаксических единиц,[17] уступает место другим, более сложным и разнообразным системам строения повествовательной речи, примерами которой могут служить стиль прозы Толстого и Достоевского.

Таково, как нам представляется, исторически обусловленное противоречие, заложенное в общем развитии поэтики стихотворной и прозаической речи XIX века, в том числе и ее реалистических форм и направлений. Его решение является одной из важных исторических задач поэзии нашей социалистической эпохи.

[15] А. С. Пушкин. Гавриилиада. Поэма. Ред. Б. В. Томашевского, Пгр., 1922, стр. 82.

[16] В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка. Изд. 2. Учпедгиз, М., 1938, стр. 247—248.

[17] См. об этом: Б. В. Томашевский. Ритм прозы. В кн.: Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 254—318.

ПОЭТИКА РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ

1

Поэтика драматических жанров в эпоху реализма, как и поэтика стихотворных жанров, — особый, большой и специальный вопрос. Широко разработанный в историческом плане, он теоретически осмыслен пока значительно менее успешно. Поэтому в рамках настоящей книги мы можем коснуться его лишь в порядке более или менее предварительной постановки.

Как представляется автору, наиболее общая, определяющая черта в развитии драматических жанров в эпоху зарождения и развития реализма состоит в том, что они (так же как и лирика) вступают в широкое и плодотворное — и притом гораздо более интенсивное, чем раньше,— взаимодействие с повествовательными жанрами — романом и повестью. Развитие романа (и вообще реалистической прозы) дает на протяжении XIX—XX веков постоянно новые импульсы развитию драмы, и это приводит к многообразной перестройке по сравнению с прошлым не только ее проблематики, но и ее художественной структуры.

Уже в период романтизма драматические жанры вступают в интенсивное взаимодействие с лирикой, фольклором (прежде всего с народной балладой, легендой и сказкой), с историческим романом и повестью. Именно на основе этого взаимодействия рождаются важнейшие жанры романтической драматургии.

В период расцвета реализма взаимодействие драматических жанров с недраматическими, в первую очередь с повествовательной прозой, становится еще более интенсивным. Если в XVIII и начале XIX века создатели сатирической комедии и нравоописательной бытовой драмы

(Фонвизин, Крылов, Грибоедов) выступают в России в роли пионеров и разведчиков, прокладывающих дорогу для будущего расцвета реалистической прозы, то начиная с 30—40-х годов это соотношение меняется. Теперь обычно не драматургия прокладывает дорогу для развития прозы, а наоборот — проза, достигшая полного расцвета, открывает своими достижениями новые возможности для драматургии, обогащая ее своими завоеваниями, раскрывая перед нею новые, более широкие пути. Характерным и показательным выражением нового жанрового мышления, складывающегося в эпоху утверждения реализма, в противовес нормам прежней, классической и романтической эстетики, является позиция Гоголя, который в своей «Учебной книге словесности для русского юношества» (1844—1845) объединяет повествовательную и драматическую поэзию в одном разделе, рассматривает их как две разновидности одного и того же объективного, «драматически-повествовательного» рода (в противовес лирике, представляющей «внутреннюю биографию», «отчет ощущений» самого поэта).[1] Не менее характерно и то, что такие наиболее выдающиеся представители русской реалистической драмы, как Гоголь, Тургенев, Писемский, Щедрин, Л. Толстой, Чехов, являются в то же время прозаиками, причем их наиболее выдающимся достижениям в драматургии предшествует опыт работы в области повествовательной прозы. Даже профессиональный драматург, каким был Островский, в молодые годы пробует свои силы в работе над созданием нравоописательных очерков в духе «натуральной школы» 40-х годов.[2]

Но дело не только в том, что Гоголь от «Записок сумасшедшего» переходит к «Ревизору», Л. Толстой от «Поликушки» и «Анны Карениной» к «Власти тьмы» и «Живому трупу». Взаимодействие между развитием драмы и реалистической прозы в XIX (а позднее и XX) веке состоит прежде всего в широком внедрении в драматургию социально-психологических и идейно-нравственных тем и мотивов, впервые получивших разработку

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 472—473, 477.

[2] См. об этом: Л. М. Лотман. «Записки замоскворецкого жителя» А. Н. Островского. В кн.: Труды Отдела новой русской литературы, т. I. М.—Л., 1948.

в реалистическом романе и повести. И вместе с тем последние воздействуют на самую структуру драматических жанров. В результате человеческий образ предстает в ней в системе все более широких исторических, социальных, нравственных, психологических связей с окружающим миром. Поэтому в драме усиливается аналитическое начало. Более существенную роль, чем прежде, для драматурга приобретает обрисовка той исторической и социальной среды, обстановки, идейно-психологической атмосферы, которая мыслится им в качестве предпосылки сценического действия, обусловливающей его и влияющей на ход его развития, на идеи, психологию и поступки отдельных персонажей. Отсюда — изменение роли экспозиции в драме.[3] Оно может выражаться как в увеличении содержательной роли фона, придающем драме эпически-повествовательный характер, так и во все более ясном и отчетливом раскрытии в ходе драматического действия тех объективных исторических границ, в которые поставлены герои, границ, которыми обусловлены самый объем и направление их жизненной активности. Не только предпосылки действия, обстановка, среда, борющиеся социальные и классовые силы, господствующие в обществе идейные концепции и т. д. становятся предметом пристального анализа драматурга. То же самое относится к характерам персонажей. В характер персонажа — прямо или косвенно — включается история его предшествующего формирования, благодаря чему и самые очертания этого характера становятся более широкими и емкими; в нем раскрываются различные взаимодействующие и борющиеся возможности и силы, отражающие — в конечном счете — борьбу более широких исторических сил и тенденций. С исхода борьбы (и вообще развязки драмы) внимание зрителя переносится на самый ход действия.

Заметной особенностью реалистической драматургии следует считать также увеличение числа вариаций каждого из основных жанров. В особенности это относится к жанру «драмы» и — в несколько меньшей степени — к жанру комедии. В противовес просветительской кон-

[3] См. об этом также ряд интересных замечаний в статье М. С. Кургинян «Драма». В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, стр. 305—344.

цепции драмы как «среднего жанра», стоящего между трагедией и комедией, в реалистической литературе XIX века внутренние возможности драмы как вида расширяются: подобно роману, она превращается в своеобразный поэтический «род», обладающий множеством особых разновидностей. Уже романтики начала XIX века широко развивают различные жанровые возможности драмы, разрабатывая ее философские, исторические, сказочные, пародийно-памфлетные формы. В период подъема реалистической драматургии объем понятия «драма» становится еще более широким и гибким. Вызывая к жизни новые типы бытовой, социальной, психологической, «народной» драмы, реалистический театр на первых этапах своего развития нередко противопоставляет их более «старым», традиционным формам классического и романтического театра. Но на следующих, более зрелых этапах своего развития он постепенно овладевает и этими более ранними формами, преобразуя и перестраивая их изнутри (или заимствуя из них те или другие важные элементы для искомого их нового, более сложного синтеза). Овладевая языком не только жанровой бытовой живописи, но и реалистического гротеска, символа, исторического предания, народной сказки и т. д., реалистический метод стремится подчинить этот язык своим специфическим задачам критического исследования объективных внутренних закономерностей действительности, изображения многослойности, реальной светотени, скрытых возможностей и перспектив развития индивидуальной и общественной жизни.

Наконец, можно отметить и еще одну специфическую черту драматургии эпохи реализма, отражающую усилившееся в XIX веке влияние строения реалистической прозы на структуру новейшей драматургии. Она состоит в том, что, так же как в реалистической прозе, наряду с формой «больших» повествовательных произведений — романа и повести — получают широкое развитие «малые» прозаические жанры — рассказ, очерк и т. д., — так и в драматургии XIX—XX веков рядом с «большой» формой — трагедией, комедией, драмой — получают развитие «малые» формы — драматические отрывки, «сцены», «картины», шутки и т. д., представляющие своего рода драматическую параллель к новелле, очерку или юмореске. Уже романтики начала XIX века нередко прибе-

гают к форме драматических фрагментов, пользуясь ею как особым способом выражения лирического «я» поэта, психологической обрисовки характеров-типов или особо напряженной и выразительной ситуации. В эпоху реализма «малая» драматическая форма (существовавшая и раньше, в особенности в различных видах народного театра, а под его непосредственным воздействием и в драматургии XVI—XVIII веков) получает новые, более широкие права гражданства; ее социально-психологическая емкость, широта диапазона и возможности воздействия на зрителя увеличиваются. Об этом достаточно наглядно свидетельствует история «малой» драматической формы и в русской литературе XIX века, где она представлена столь резко различными своими разновидностями, как «маленькие трагедии» Пушкина, драматические отрывки Гоголя «Тяжба» и «Утро делового человека», сценические юморески Чехова «Медведь», «Предложение» и т. д.

2

Из числа многих интересных книг, посвященных проблемам русской драматургии XIX века, которые вышли у нас в последнее десятилетие, особого внимания заслуживает, как представляется автору настоящих строк, книга А. Штейна «Критический реализм и русская драма XIX века» (1962).

Являясь по своей основной литературоведческой специальности исследователем не русской, а зарубежной литературы, автор названной книги подошел к русской драматургии XIX века с точки зрения, необычной для большинства «профессиональных» историков русской драмы. Он посмотрел на нее не столько «изнутри», с точки зрения процессов ее внутреннего развития, сколько «извне», сопоставив ее с современной ей зарубежной реалистической драматургией. И это привело А. Штейна к интересным, во многом неожиданным результатам.

Как справедливо отметил А. Штейн, европейская драматургия переживала в XIX веке почти во всех странах трудную, переходную эпоху. Если первая половина XIX века была отмечена в Германии, Франции, Австро-Венгрии, Польше полосой подъема романтической драмы

и создала целый ряд театральных шедевров (драмы Г. Клейста, Г. Бюхнера, Ф. Грильпарцера, Ю. Словацкого, В. Гюго), то с утверждением реализма в литературах этих и других западноевропейских стран драматургия переживает в своем развитии трудности, каких не испытывали в это время другие, в особенности повествовательные жанры. Выдающиеся драматурги 40—70-х годов XIX века в Германии наиболее успешно работали в области исторической драмы (Ф. Геббель, О. Людвиг и др.), в то время как их весьма немногочисленные достижения в сфере драматургии на темы современной жизни остались единичными и не создали стойкой драматургической традиции. Характерно также, что это — их ранние пьесы («Мария Магдалина» Геббеля (1844), «Наследственный лесничий» Людвига (1849)), после создания которых их авторы, продолжая писать для театра, уже не обращаются к современным темам. Во Франции Бальзак и позднее Золя, оба работавшие для сцены, не создали драматических произведений, которые можно было бы по литературному значению поставить рядом с их романами. Наибольшим успехом у публики из числа драматургов того времени во Франции и Англии в 60—70 годах XIX века пользовались Скриб, Сарду, Ожье, Пинеро и другие, подобные им, хорошо знавшие театр, изобретательные, но поверхностные драматурги-профессионалы. Лишь в 80-е годы XIX века, после выступления Ибсена, широкого успеха в Германии и Франции русской и скандинавской драмы, здесь, а также в других западноевропейских странах начинается новая волна подъема театра и драматургии.

Иное мы видим в России. Появление «Горя от ума» и «Ревизора» открывает здесь в XIX веке период непрерывного, длительного и успешного развития реалистической драматургии, развития, какого не знали другие передовые европейские литературы этого времени. Вслед за Гоголем в русскую драматургию приходят в середине века Островский, Тургенев, Сухово-Кобылин, Салтыков-Щедрин, Писемский, Лев Толстой. Причем, несмотря на наличие таких великих образцов национальной исторической драмы, как пушкинский «Борис Годунов», ведущее место в развитии русской драмы после Гоголя занимает не историческая (как в Германии или Польше), а разрабатываемая и воплощаемая реалистическими сред-

17*

ствами современная тема. Наиболее заметные явления в русской исторической драматургии 40—70-х годов XIX века — драмы Мея, Островского, А. К. Толстого — при всех больших достоинствах все же уступают по своему художественному и общественному значению шедеврам реалистической драматургии той же эпохи (в том числе бытовым драмам того же Островского). Поэтому выступление Чехова в 1880—1900-е годы, драматургия Горького 1900-х годов представляли в России не столько разрыв с прежними драматическими традициями, каким было на Западе выступление натуралистов, сколько продолжение и творческое обновление линии прежней большой реалистической драматургии — в противовес получившим к 1880—1890-м годам значительное развитие также и в России традициям «профессионального», охранительно-коммерческого театра и драматургии. Таким образом, книга А. Штейна приводит нас к выводу, что именно в России в XIX веке социально-критическая реалистическая драма, к созданию которой стремились в эту эпоху также наиболее крупные драматурги Запада, получила свою наиболее классическую и завершенную форму. Этот вывод возвращает нас к тем размышлениям об особой идейной атмосфере, способствовавшей развитию реализма в русской литературе XIX века, особой, повышенной требовательности к ней прогрессивно настроенного демократического читателя и зрителя, которые мы изложили выше в главе об историческом своеобразии русского реализма и его поэтики.

3

В своей книге «Основные понятия поэтики» Э. Штайгер рассматривает в качестве двух главных, наиболее общих черт всякого драматического стиля патетичность и проблемность.[4] Обе эти категории Штайгер, к сожалению, в соответствии с общей тенденцией своего труда, интерпретирует внеисторически. Поэтому, несмотря на ряд метких и глубоких частных замечаний, ему не удается осмыслить с их помощью реальный процесс историче-

[4] E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Atlantis-Verlag, Zürich, 1966, SS. 144—177.

ского развития драматургии. Но если подойти исторически к выдвинутым Штайгером категориям, то с их помощью, как нам представляется, можно довольно удачно (хотя в какой-то мере и условно) разграничить два разных типологических направления в истории драмы.

Первое из них — это драматургия (трагедия), основным конституирующим элементом которой является пафос, т. е. повышенный, необычный масштаб героев, одушевляющих их чувств и страстей (страсти эти по силе значительно превышают, по замыслу самого драматурга, аналогичные чувства и страсти его аудитории). Второе — драматургия проблемная, где герой по масштабу своих идей и чувств принципиально не только не отграничен от зрителя, но сознательно максимально приближен к нему. Источником драматического интереса здесь является не величие героя и не сила одушевляющего его пафоса, но сложность той жизненной проблемы, которую ставит перед героем действие драмы и которую он должен практически решать в ходе движения действия.

Стиль «патетической» драмы Штайгер удачно характеризует, говоря, что ее отдаленным предшественником был уже первый человек, вскочивший на камень (или на другое возвышение), чтобы обратиться к толпе с речью, которой он хотел ее увлечь. Так же как последний, герои античной трагедии или французской классической драмы XVII века преднамеренно подняты автором на особые «подмостки», и это является не «недостатком», но необходимой принадлежностью данного типа драмы, тесно связанной с тем характером воздействия на публику, теми идеологическими и эстетическими функциями, на которые она рассчитана.

В отличие от этого, как зародыш «проблемной» драматургии Штайгер остроумно рассматривает не патетическую речь оратора, обращенную к толпе с целью заразить ее своим воодушевлением, а судебный процесс или речь беспристрастного судьи, трезво анализирующего все приводимые им по ходу его речи сложные факты судебного разбирательства, воспроизводящего pro и contra отдельных его участников, и на основе вдумчивой оценки всех фактов и обстоятельств в конце концов выносящего свое решение. Участники такого процесса могут быть обыкновенными (иногда даже заурядными!) лицами — и в этом

случае они не нуждаются в «подмостках», хотя также рампой должны быть отгорожены от публики, которая присутствует на процессе в качестве зрителей.

«Когда поэт избирает эпический ход изложения, рассказ его равномерно приковывает наше внимание к себе. Когда же он действует скорее проблематическим, чем эпическим путем, то вызывает у нас ощущение напряжения. Напряжение порождается несамостоятельностью отдельных частей. Ни одна часть не достаточна для читателя, да и сама по себе она нуждается в дополнении. Но и следующая часть не удовлетворяет ожидания — она либо поднимает новые вопросы, либо требует нового продолжения. Лишь в самом конце не остается более вопросов, и наше нетерпение удовлетворено», — пишет Штайгер, характеризуя драму второго типа.[5]

Думается, что типологией Штайгера, хотя она далеко не исчерпывает всех реальных возможностей и разновидностей театрального представления (вспомним драму карнавального, фарсового, балаганного типа, драму-мистерию и т. д., оставшиеся за пределами его классификации!), можно с успехом воспользоваться для определения сущности того переворота, который совершился в области драматургии в XVII—XVIII веках. От «патетической» драмы, вознесенной на особые театральные «подмостки» и призванной поразить зрителя созерцанием особого, возвышенного действия и необычных по масштабу страстей, драма эволюционирует в XVIII и XIX веках к проблемной социально-реалистической драматургии, где герои социально и психологически не отделены от зрителя и интерес соответственно состоит не в необычном масштабе лиц и страстей, но в росте внутренней проблемности в широком смысле слова. В этом общем направлении происходит в XIX веке и развитие русской драматургии

4

Новый тип исторической драмы, который в художественном отношении не уступал классической трагедии, имел право, подобно ей, претендовать на имя национальной классики, возник на Западе в эпоху Гёте и Шиллера.

[5] Там же, стр. 161.

И при этом, уже в первом его образце — драме Гёте «Гец фон Берлихинген» определилась, с нашей точки зрения, одна из основных особенностей его поэтики. В центре «Геца фон Берлихингена» находится вопрос об исторических судьбах Германии, ее пути к национальной катастрофе XVII века. Но эта национально-историческая проблема в драме преломляется через судьбу одной выдающейся личности. Несмотря на предельную внешнюю «децентрализацию» драмы Гёте и дробность ее построения по сравнению с классической трагедией, несмотря на то, что действие ее широко раздвинуто во времени и пространстве, благодаря чему сцены, рисующие столкновения главных героев, чередуются в ней с замечательными, реалистическими массовыми сценами, все ее нити ведут к Гецу, сходятся вокруг его личной исторической судьбы. Подобный принцип построения национальной исторической драмы вокруг судьбы одного (или двух) главных героев — маркиза Позы и Дон Карлоса, Валленштейна, Марии Стюарт, Орлеанской девы, принца Гомбургского, Марино Фальери, Эрнани или Рюи Блаза — сохраняется почти во всех крупных образцах западноевропейской исторической драмы конца XVIII—начала XIX века (если не считать отдельных, более или менее удачных экспериментов сюжетно децентрализованной драматической хроники вроде «Жакерии» Мериме).

Иной принцип строения драматического целого мы видим в «Борисе Годунове», специфическую особенность композиции которого можно рассматривать как выражение складывающихся характерных черт русской драматургической классики XIX века.

Историческая судьба Бориса Годунова освещена Пушкиным в его трагедии широко — и извне и изнутри. Перед зрителем проходят все основные моменты царствования Бориса — от его воцарения до смерти. Борис предстает перед ним в своих отношениях с боярами, народом, патриархом, Басмановым, в различных обстоятельствах личной и государственной жизни, при свидетелях и наедине с собой. Трагедия изображает не только различные ступени, ведущие к его возвышению и гибели, но и показывает, как в один и тот же момент в различной обстановке — во дворце и дома, при чужих и близких — раскрываются несходные грани его характера. Это — сильный и умный правитель, заботливый отец и государь,

человек, способный трезво оценивать свое положение и глядеть в глаза правде, даже если она угрожает его спокойствию и могуществу, — и в то же время бессильный изменить раз сделанное, помешать историческому движению, которое он сам вызвал, не предвидя того, что оно в будущем неизбежно обратится против него самого.

Но не только Борис имеет в трагедии свою собственную «историю», которая рассчитана на интерес и участие зрителя к его личной драме человека и государственного деятеля. Аналогичную «историю» имеет и Самозванец — человек также со сложным характером и биографией, со своей особой судьбой, способной, с точки зрения поэта, не только заинтересовать зрителя, но и вызвать в нем различные (и даже противоположные!) чувства.

Самозванец показан Пушкиным в сцене в Чудовом монастыре пылким юношей, который рвется из ненавистных ему стен обители и которого страстно влечет неизвестный ему большой мир. В дальнейшем он — по происхождению не знатный дворянин, а простой чернец — обнаруживает незаурядную смелость, ум, дипломатические способности, которые в глухом монастыре никогда не смогли бы развиться и проявиться с такой силой. И вместе с тем эта незаурядная личность ощущает трагические стороны своего нового положения. Принужденный играть чужую роль, притворяться, рассчитывать свои выгоды, Самозванец страдает от одиночества, он хотел бы в стане, в котором оказался и где он чувствует себя чужим, иметь хотя бы одного близкого человека. Но это оказывается невозможным — не только в политике, но и в любви, о чем красноречиво говорит его словесная дуэль с Мариной в сцене у фонтана. Лишь отказавшись от своего человеческого «я», он может до поры до времени пользоваться плодами своего внешне блестящего положения, — до тех пор, пока его личные выгоды совпадают с выгодой польского короля и знати, ибо если выгоды эти разойдутся, то, как он хорошо сознает, вряд ли ему остается рассчитывать на успех, несмотря на его прошлое везенье, ловкость и личную одаренность.

Итак, и Борис и Самозванец несут в себе — каждый — особую личную тему, являются центрами своей, «малой» драмы, вплетающейся в большую драму русской истории. Но то же самое относится и к ряду других, более эпизо-

дических персонажей «Бориса Годунова» — Пимену, Ксении Годуновой, Басманову. И, наконец, свою драму — о чем не раз и справедливо писали исследователи — в пушкинской трагедии переживает народ с его постоянным брожением, глубоким чувством справедливости и в то же время обреченностью до поры и времени играть в исторических событиях роль стихийной, а не сознательной, активной силы.

В результате ни один персонаж не является простым «статистом» в обычном, традиционном смысле этого слова. Каждый из отдельных — центральных или второстепенных — персонажей драмы так или иначе участвует здесь в совершающейся на сцене исторической борьбе или занимает по отношению к ней определенную позицию, важную для уяснения общего смысла трагедии. И именно эта «многогеройность» пушкинской трагедии, где каждый персонаж является не только участником условной драматической фабулы, но так или иначе воплощает в себе определенную особую частицу и грань национальной истории, позволяет поэту выразить с особой полнотой и силой драматическое содержание избранного им момента русского исторического прошлого.

Осуществленное Пушкиным в «Борисе Годунове» преобразование традиционной исторической драмы в пьесу, где многослойное драматическое содержание исторической жизни эпохи раскрывается через соответствующую ему «многослойную» драматическую структуру, структуру, где каждый отдельный персонаж не выполняет определенного драматического амплуа, но живет своей особой жизнью — и в то же время в этой особой жизни выражает один из важных пластов народной истории, явилось, с нашей точки зрения, выражением одной из общих характерных черт русской реалистической драматургии XIX века. Ее руководящим принципом, как мы постараемся показать ниже, было, как и в повествовательной прозе, стремление к отказу от определенного устойчивого канона построения драматического произведения с постоянными амплуа, пружинами и «ходами», к превращению всей его ткани, его отдельных узлов и компонентов в сложное, многослойное отражение и выражение подлинного течения реальной жизни, рассматриваемой в определенной общественно-исторической перспективе. В этом отношении драматическая работа Пушкина — при всем

ее историческом своеобразии — непосредственно соприкасалась с драматической работой Грибоедова и Гоголя уже не над исторической, а над современной темой.

5

От основоположника русской классической комедии XIX века А. С. Грибоедова до нас дошли несколько сравнительно незначительных опытов в жанре комедии нравов, переведенных с французского или написанных в соавторстве с Катениным, Шаховским и другими драматургами, близкими к тогдашним театральным кругам. И рядом с этим — планы и наброски нескольких исторических трагедий и полуфантастической, романтической драмы, перевод отрывка из «Фауста», стихотворение «Давид», воспевающее героизм древнего пастуха-воителя и представляющее собой переложение библейского псалма.

Думается, что этот «двойной» состав литературного наследия Грибоедова объясняет основную особенность реалистической поэтики «Горя от ума».

«Горе от ума» — драма, разыгрывающаяся в точно и отчетливо обрисованной бытовой среде. Уже современники были склонны видеть едва ли не в каждом лице этой комедии верное, портретное изображение одного из характерных лиц тогдашнего московского общества. Позднее историки литературы успешно продолжили эти разыскания, накопив для нас интересный и ценный документальный материал, характеризующий социальный и психологический облик «грибоедовской Москвы», подтверждающий удивительную точность и свежесть его изображения в грибоедовской комедии.

И вместе с тем, как совершенно верно понял Гончаров, «Горе от ума» — не только бытовая комедия, но и героическая драма. Изображение словесного поединка Чацкого с московским обществом переросло под пером Грибоедова в прославление борьбы «Ума» против Глупости, борьбы светлых, здоровых начал национальной жизни против порабощения человека человеком, общественной косности и невежества.

Одна из основных особенностей «Горя от ума» по сравнению с предшествующими русскими комедиями XVIII и начала XIX века состоит в том, что образ цент-

рального персонажа этой комедии — Чацкого, — его драматические монологи и реплики рассчитаны на сочувствие, сопереживание читателя и зрителя. В комедиях Фонвизина на «узнавание» зрителя были рассчитаны в первую очередь отрицательные персонажи — бригадир, советница, бригадирша, г-жа Простакова, Скотинин. Молодые же положительные герои «Недоросля» Софья и Милон играют в комедии более или менее служебную роль, не могут приковать к себе особого внимания и вызвать активное сочувствие зрителя.

В «Горе от ума» дело обстоит иначе. Здесь Чацкий с момента первого появления на сцене приковывает к себе внимание зрителя, вызывает у него горячее сочувствие. Не только Софья, Лиза, Фамусов и другие лица комедии вынуждены — желая или не желая этого — отдавать должное уму и блестящему красноречию Чацкого. Реплики Чацкого уже в первом акте «заражают» и электризуют зрителя, восхищают его, становятся для него предметом сочувствия и сопереживания — и это не случайность, которой могло бы и не быть, а закон построения комедии, необходимый элемент ее внутренней формы. Для зрителя, который сочувствовал бы Фамусову и Софье, а не Чацкому (если такого зрителя вообще можно себе представить!), развитие комедии очень скоро бы потеряло интерес, драматическую остроту и напряженность, она распалась бы для него на ряд разрозненных сцен и эпизодов. Лишь «сопереживание» автора и зрителя Чацкому цементирует комедию, сообщает ей единство и драматизм.

Таким образом, зритель «Горя от ума», по вполне сознательному замыслу драматурга, должен видеть (и видит)в Чацком «своего» героя. И поэтому противники Чацкого и его враги очень скоро становятся личными врагами зрителя, а все, что мешает счастью героя, мешает и ему. Почти с самого момента поднятия занавеса зритель перестает быть спокойным, безразличным наблюдателем событий, происходящих на сцене: активно сочувствуя и сопереживая с героем, он желает ему успеха.

Отсюда следует, что «Горе от ума» мог написать только человек, духовно близкий главному герою, — без этого он не мог бы раскрыть читателю и зрителю его внутренний мир, убедить их в превосходстве Чацкого над

его противниками. Следовательно, автор «Горя от ума» не мог быть вполне чужд поэтической культуре западноевропейского и русского романтизма, — в этом смысле можно сказать, что интерес Грибоедова к Гёте и собственные наброски романтических трагедий являются далеко не случайными моментами его биографии.[6] При всем своеобразии характера Чацкого его образ мог возникнуть лишь в эпоху создания образов Фауста, Макса Пикколомини, Конрада и других литературных героев подобного же интеллектуального склада. И в то же время противник, с которым сражается герой Грибоедова, менее отвлеченен, обрисован более конкретно с общественной точки зрения, чем те, допускающие различные толкования, величественные, но полусимволические олицетворения, против которых борются герои Гёте, Байрона или Мицкевича. Это не условное воплощение судьбы или мирового «зла», а общественная косность и рутина, чинопочитание, крепостное право, глухое безразличие к судьбе народа, к национальной культуре, ее прошлому и будущему и другие пороки дворянского общества той эпохи. При всей своей «захваченности» переживаниями и судьбой Чацкого Грибоедов не придает его образу «сверхчеловеческих» размеров, свойственных романтическим искателям и бунтарям, поэтому пьеса его могла сохранить форму бытовой комедии, не переросла в лирическую романтическую драму или философскую мистерию (хотя родилась в атмосфере романтического театра и в известном смысле вобрала в себя его темы и мотивы в «снятом» виде).

Еще современники сравнивали «Горе от ума» по общественному значению со «Свадьбою Фигаро» Бомарше. Тем разительнее контраст между этими двумя комедиями!

Фигаро — веселый, ловкий и изобретательный слуга, который умом и инициативой значительно превосходит своего господина. Ловко проведя его и сумев охранить от его посягательств свою семейную честь, Фигаро — представитель «третьего сословия» — посрамляет в лице

[6] См. об этом: И. Н. Медведева. Творчество Грибоедова. В кн.: А. С. Грибоедов. Сочинения в стихах. Изд. «Советский писатель». Л., 1967, стр. 18—35. (Библиотека поэта. Большая серия).

графа аристократию и двор. Но, борясь объективно не за одни свои личные права, а и права всего «третьего сословия», Фигаро субъективно не выходит за пределы своих узко личных интересов. Интересы других трудящихся и угнетенных людей, их жизнь и стремления, вопросы развития искусства, науки и вообще большой человеческой культуры остаются вне его сознательного кругозора.

Во всех этих отношениях «Горе от ума» является прямой противоположностью «Свадьбы Фигаро».

В отличие от героя Бомарше, Чацкий — не представитель предреволюционного «третьего сословия», а молодой дворянин. Казалось бы, это должно было сузить обличительную силу «Горя от ума» по сравнению с комедией Бомарше. Однако дело обстоит скорее прямо противоположным образом.

Герой «Горя от ума» — дворянин, но вместе с тем — это мыслящий человек, интеллигент, на первом месте у него не забота о своем личном счастье, а интересы науки, народа, человечества. Это один из прообразов всех последующих активно мыслящих, интеллектуальных героев русской литературы. Подобно герою Бомарше, Чацкий отнюдь не равнодушен к личному счастью, к любви, к вопросам устройства своего будущего домашнего очага. На протяжении всей комедии он борется за Софью против мира Фамусовых и Молчалиных. Но эту борьбу Чацкий ведет не с закрытыми, а с открытыми глазами: перед его умственным взором, в отличие от Фигаро, стоит вся современная ему Россия с ее прошлым и настоящим, а не одни его личные соперники и враги.

Отсюда основная структурная особенность комедии Грибоедова — та исключительная роль, которую играют в ней монологи Чацкого. В этих монологах и примыкающих к ним блестящих интеллектуальных поединках Чацкого с его антагонистами раскрывается широкое общественное содержание комедии, глубина и значительность волнующих ее героя интеллектуальных и нравственных проблем.

История мировой комедии до Грибоедова знала героев, подобных шекспировскому Жаку (из комедии «Как вам это понравится»), которые в своей меланхолии были готовы оплакивать несовершенство всего мироздания, или мольеровскому Альцесту, у которых жизнь «города» и «двора» вызывала едкое, постоянно растущее чув-

ство раздражения. Но она не знала героев, подобных Чацкому, у которых чувство негодования против современной им общественной жизни соединялось со столь конкретным ощущением ее реальных исторических форм и явлений.

Чацкий — «романтик» по силе чувства и лирического воодушевления. Но он и «реалист» по складу ума, по трезвости своих наблюдений, по умению их ясно и отчетливо выразить, без всяких обиняков и иносказаний. Его волнуют, в отличие от его предшественников, не общие, обусловленные метафизическими, вневременными и внеземными причинами, черты несовершенства природы и человека, а вполне реальные и конкретные явления и факты русской общественной жизни, которая, как он полагает, может быть изменена при условии, если за борьбу с социальным злом возьмется не один человек, а все общество или, по крайней мере, бо́льшая часть его культурных и мыслящих представителей.

Важно не только то, что Чацкий — борец не против отвлеченного, «мирового», а против конкретного, социального зла. Не менее существенно, что в ходе этой борьбы Чацкий склоняется к выводу, который не приходил в голову Жаку или Альцесту. В результате цепи постоянных столкновений с представителями высшего дворянства и знати Чацкий убедился, что для подобных ему честных и мыслящих людей в России нет и не будет места, пока у власти в ней стоят знатные «негодяи», раболепствующие перед престолом и презирающие любого нижестоящего. Но Чацкий одновременно убедился и в другом: те, кто мешают его и его сверстникам, враждебны славе, свободе и просвещению России — враги не только их, но и простого народа, крепостного крестьянства. Одна и та же социальная сила — двор и придворная знать — враждебна и свободолюбивым, мыслящим, патриотически настроенным людям из дворянской среды и крепостному народу, который она беззаконно грабит и подвергает всевозможным издевательствам. Таким образом, у лучших людей русского общества и у крепостного крестьянства не *два разных,* а *один общий* враг. Отсюда постоянно возникающая в монологах Чацкого тема народа — и как наиболее страдающей и угнетенной части русского общества и как живой, реальной почвы русской национальной культуры, в противовес придворному дворянству и

фамусовскому кругу с их преклонением перед иностранными обычаями и модами, безразличием и презрением к родной стране, ее прошлому и будущему. Эти различные аспекты темы народа в монологах Чацкого расширяют содержание его духовной драмы, наполняют ее до краев глубоким национально-историческим смыслом.

И в то же время хор лиц, противопоставленных Чацкому в комедии Грибоедова, — это не безликая, косная «толпа», противостоящая романтическому мечтателю и избраннику. Как в «Борисе Годунове», каждый — даже второстепенный — персонаж в «Горе от ума» образует свой «микрокосм», свой особый мир. Национальная жизнь выступает в комедии Грибоедова раздробленной на множество различных сил, ликов, отражений. Каждый отдельный персонаж, как и у Пушкина, здесь не простой статист, но несет в себе одну из граней общей большой национально-исторической темы, характеризует одно из социальных, историко-культурных, моральных наслоений русской жизни.

Характерный момент переосмысления в «Горе от ума» элементов старой поэтики, подчинения их новой реалистической структуре комедии — та трансформация, которую испытывают в «Горе от ума» классические «единства» места и времени.

Представители театральной эстетики классицизма, исходя из общих принципов рационализма XVII века, полагали, что всякое сложное действие может и должно быть и в жизни и на сцене сведено к простому. Отсюда знаменитые «три единства» классической поэтики, которые составляют не только слабость (как обычно полагают под влиянием позднейшей романтической критики), но и огромную силу классического театра.[7] В классической трагедии (а отчасти и комедии) XVII века герои выступают не перед лицом конкретного исторического времени и данного, конкретного зрителя, но перед лицом вечности. Где бы ни происходило действие, — сегодня или завтра, — в какой бы стране оно ни совершалось, данные, конкретные обстоятельства места и времени имеют для него — с точки зрения эстетики классицизма — лишь второстепенное значение, так как в театре перед нами

[7] См. об этом верные замечания в кн.: Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм, стр. 234, 235.

разворачивается не драма людей определенной страны и эпохи, а «вечная» драма человеческих страстей — одних и тех же у образованных людей всех народов и времен. А потому нет необходимости усложнять действие драмы, разделять интерес между несколькими линиями действий и разными действующими лицами, затягивать его на несколько дней (тем более — лет) или переносить из одной страны в другую, — все это не только лишило бы драму необходимой простоты и ясности внешних очертаний, но и привело бы к перемещению внимания зрителя с основного, «вечного» и вневременного содержания драматического конфликта на случайное, побочное и второстепенное.

В драматургии классицизма в центре внимания поэта — трагика или комедиографа — находились не данные, исторически неповторимые характеры и среда, но те «вечные», вневременные конфликты и страсти, которые более или менее сильно должен был неизбежно переживать, по мнению драматурга, всякий «благородный» (не только в моральном, но и в социальном смысле!) человек. Вот почему, хотя авторы трагедий XVII—XVIII веков черпали свои сюжеты из античной или современной истории, место и время действия имели в их трагедиях, в сущности, как не раз отмечалось, лишь условный, идеальный характер. Это относится не только к корнелевскому Риму или расиновской Греции, но и к месту и времени действия в комедиях Мольера (хотя мы сейчас, вопреки намерениям драматургов XVII—XVIII веков, и ощущаем, что характеры их героев отнюдь не «вневременны», а несут на себе очевидную печать своей страны и эпохи).

Именно из идеальности места и времени в драматургии классицизма и вытекала классическая теория трех единств. Ибо где бы — в Риме античной эпохи или в современной Франции — ни разыгрывались страдания Федры или Береники, они разыгрывались согласно взгляду их создателя, в первую очередь перед лицом вечного разума, выражая собою не преходящие, свойственные лишь тому или иному персонажу, но всеобщие, неизбежные для каждого человека борения души. Для глубокого изображения подобных страстей нужна была специально приспособленная для этой цели условная сценическая площадка, где никто и ничто не отвлекало бы зри-

теля от «вечного» содержания сущности изображаемого конфликта, изображаемого «sub specie aeternitates». Так же как греческие и римские статуи представлялись людям XVII—XVIII веков бескрасочными, их герои также должны были быть лишены исторических красок. Сцена превращалась ими в своеобразную лабораторию, где драматург, работая в специально приспособленных для этого условиях, без «обычных» жизненных помех, мог представить своих героев освобожденными от индивидуализирующих местных и временных красок и благодаря этому возвышенных до некоего идеального, всеобщего значения. И точно так же, как местные и национальные краски представлялись драматургу XVII—XVIII веков мешающими осуществлению его главной художественной задачи — выявлению «вечной» природы изображаемых страстей и их психологическому анализу, также уводящими в сторону от его цели казалось ему всякое усложнение действия драмы, а следовательно, и расширение рамок изображаемого конфликта. Ибо, что могло прибавить к впечатлению зрителя — с точки зрения рационалистической поэтики, — кроме ряда обстоятельств, усложняющих течение драмы и затемняющих анализ ее основного, «вечного» конфликта, такое распространение драматического сюжета во времени и пространстве, которое освобождало бы его от условной замкнутости и идеальности места и времени и сообщало бы течению драмы широту и занимательность тогдашнего эпического жанра со свойственной ему калейдоскопической сменой эпизодов (а следовательно, и с потенциальной неограниченностью действия во времени и пространстве)?

И вместе с тем обязательное соблюдение требования максимальной простоты, сжатости и концентрированности действия (к которому сводится суть теории «трех единств») не позволяло драматургам классицизма убедительно выразить многие стороны жизни уже своей собственной — достаточно сложной и противоречивой — эпохи. Античная простота, стройность, гармоническая целостность характеров и действия, которую драматурги XVII века хотели во что бы то ни стало сохранить на сцене (и к которой действительно удалось приблизиться Расину и Мольеру в их лучших произведениях), в целом плохо гармонировала с реальным строем общественной

жизни XVII—XVIII веков, — отсюда многочисленные условности и натяжки даже в гениальных шедеврах классического театра. Вот почему в XVIII и в начале XIX века, в связи с ощущением все более усложняющего содержания и форм общественной жизни, теория «трех единств» подвергается все более резкой критике сначала на Западе, а затем и в России.

И все же не только драматурги, но и многие повествователи XIX века хорошо понимали, какое преимущество представляет простота, сжатость, концентрированность повествовательной и драматической композиции. Отсюда то стремление к реалистической трансформации «единств» классической драмы, с каким мы встречаемся у Грибоедова, Гоголя, Ибсена, Чехова (ведь и «Ревизор» происходит от начала до конца в одном уездном городе, а «Три сестры» и «Вишневый сад» — в одном и том же доме Прозоровых или усадьбе Раневской).

Стремясь к максимальной простоте и классической ясности построения своей гениальной комедии, Грибоедов заставляет, подобно Бомарше, ее действие разыгрываться в одном месте, в течение одного «безумного» дня. Но это — не условная сценическая площадка, где перед лицом всех веков разыгрывается драма «вечных», исторически неизменных человеческих страстей, а один из домов «грибоедовской Москвы» — вполне определенное, исторически окрашенное место действия. И точно так же сценическое время своей комедии Грибоедов заключает в один день, но не потому, что, подобно своим предшественникам, считает, что характеры и страсти в принципе неизменны и не нуждаются для своего драматического анализа в более широкой временной рамке, но из-за того, что стремится показать лишь момент их наиболее открытого, резкого драматического столкновения. В этом — одно из отличий поэтики Грибоедова от поэтики последующих русских драматургов, которые, начиная с Гоголя, переносят свое главное внимание с моментов прямых, открытых, резких общественных столкновений на более скрытые, каждодневные, косвенные формы их проявления, ощутимые в любой момент жизни общества — даже тогда, когда в нем не происходит, на первый взгляд, никакой открытой борьбы и на поверхности господствуют мир и покой.

При всем композиционном своеобразии «Горя от ума», тонко охарактеризованном И. А. Гончаровым, средняя часть этой комедии (со II по IV действия) построена на основе стариннейшей, проверенной многовековым опытом, традиции площадного народного театра: сцены приезда Чацкого в дом Фамусова и его отъезда оттуда обрамляют в драме Грибоедова сатирическую комедию-обозрение, где перед зрителем один за другим предстает ряд комических «монстров», причем речи каждого из них являются главным средством его сатирической характеристики. Подобно директору музея (или экскурсоводу), Грибоедов как бы ведет читателя в своеобразную «кунсткамеру» или портретную галлерею, заставляя своих комических персонажей поочередно выступать перед ним и в своих речах афористически четко, ярко и остроумно характеризовать друг друга и самого себя.[8]

Сходным, хотя реалистически переосмысленным и мотивированным приемом развертывания действия, характерным в прошлом для фарса, народного балагана, ярмарочного театра, выступлений петрушечников, воспользовался Гоголь в «Ревизоре» и «Женитьбе». Подобно Грибоедову, Гоголь в этом отношении как бы через голову западноевропейской комедии XVII—XVIII веков «возвращается» к ее площадным, народным истокам — к примитивному народному «зрелищу», к полусредневековым, комическим интермедиям и еще далее — к театру Аристофана, не случайно вызывавшему у него, как мы знаем из его высказываний о комедии, живой и постоянный интерес.

В «Горе от ума» сатирическая комедия-обозрение была органически слита драматургом воедино с глубоко серьезной, патетической, трагической по своему содержанию драмой носителя передового общественного сознания, патриота и правдоискателя Чацкого. В отличие от Грибоедова, Гоголь устраняет из своих зрелых комедий некомического, положительного героя. Весь драматический интерес «Ревизора» и «Женитьбы» он сосредоточивает

[8] См. об этом тонкие замечания в статье С. А. Фомичева «Национальное своеобразие „Горя от ума“» (Русская литература, 1969, № 2, стр. 56).

на обрисовке галереи отрицательных лиц, противопоставляя им — в качестве положительного начала — смех, как живой источник общественного самосознания, воли, направленной к отрицанию существующего порядка и к движению вперед.[9]

В «Театральном разъезде после представления новой комедии» (1842) и позднее в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1845—1847) Гоголь теоретически обосновал мысль о преемственности задач русской драматургии XVIII и XIX веков, которая получила отражение и в приемах построения его комедий. Гоголь противопоставил здесь художественную структуру двух типов комедии — комедии частной жизни (которая, по его мнению, получила преимущественное развитие уже в Древней Греции после Аристофана, а затем — на Западе XVII—XVIII веков) и комедию «истинно общественную» типа «Недоросля» Фонвизина и «Горя от ума» Грибоедова, которая как бы вновь, на высшей ступени развития, возрождает тип социально-политической комедии, впервые выдвинутый Аристофаном. Стремление к возрождению «истинно-общественной» комедии Гоголь считал оригинальным вкладом России в историю мировой драматургии: «подобного выраженья мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов». «Есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположеньем, нападал на злоупотребленья одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа». В отличие от этого «наши комики, — по словам Гоголя, — двигнулись общественной причиной, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки».[10]

[9] В более раннем «Владимире III степени» в Мише Павлищеве сохранились еще черты традиционного для догоголевской комедии молодого положительного героя, противопоставленного отрицательным персонажам комедии.

[10] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 400. Подробнее о взглядах Гоголя на комедию см. мою статью «Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов».

Особый, «русский» взгляд на задачи комедии, свойственный Фонвизину и Грибоедову, обусловил, по Гоголю, оригинальность самой формы построения их комедий. В то время как на Западе комедия после Аристофана «вошла в узкое ущелье частной развязки», в результате чего ее фабула сосредоточилась вокруг интересов «одного или двух» лиц и получила, как правило, один и тот же, непременный «любовный ход», в русской комедии уже в XVIII веке обнаружилась тенденция к построению комедии вокруг судеб множества лиц, связанных «в один большой, общий узел».[11] Вот почему комедии Фонвизина и Грибоедова не отвечали традиционным, сложившимся до этого эстетическим канонам — «содержанье, взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано. Кажется, сами комики о нем не много заботились, видя сквозь него другое, высшее содержание и соображая с ним выходы и уходы лиц своих. Степень потребности побочных характеров и ролей измерена не в отношеньи к герою пьесы, но в отношеньи к тому, сколько они могли пополнить и пояснить мысль самого автора присутствием своим на сцене, сколько могли собою дорисовать общность всей сатиры».[12]

В истории последующей русской драматургии гоголевская «энциклопедическая» форма комедии-обозрения, где на сцену одновременно выводится целый калейдоскоп персонажей, из которых каждый представляет один из многообразных, пестрых слоев и пластов общественного целого, уступает место комедии и драме с более «частным», индивидуальным сюжетом, который, как и сюжет русской послепушкинской повести и романа, является мельчайшей художественной моделью, отражением типической и выразительной клеточки определенной стороны существующих общественных отношений.

Не случайно вершиной творчества Гоголя-драматурга явились две комедии, из которых одна изображает извращение в мире крепостнических (и частнособственнических) отношений понятий общества и государства, а другая — семьи и брака. Этим Гоголь надолго исчерпал

В кн.: Проблема реализма в русской литературе XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.

[11] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V. Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 142—143.

[12] Там же, т. VIII, стр. 400.

форму энциклопедической комедии-обозрения, которая воскресает снова лишь в 1860-е годы, в иных исторических условиях и с новыми задачами.

В отличие от Гоголя, Островский подарил русской сцене не два, а целый ряд драматических шедевров. В своих пьесах он последовательно изобразил целую полосу исторического развития русской жизни, зафиксировал ее различные моменты, менявшиеся на глазах великого драматурга черты ее социальных отношений, особенности психологии, быта и нравов людей различных сословий и общественных классов дореформенной и пореформенной России.

Уже в этом проявляется один из важных аспектов различия между драматургическими системами Гоголя и Островского. Гоголь был величайшим живописцем общественных нравов, величайшим драматургом-сатириком России своего времени, но он не был ее историком. Замыслы «Владимира III степени», «Ревизора», «Женитьбы» возникли почти одновременно, один вслед за другим, и тот образ России, который встает перед нами в этих комедиях (да и в более поздних «Игроках»!) — это единая по своей основной тональности картина быта и нравов целой эпохи, а не образ того или иного исторически конкретного периода или десятилетия.

Островский, в отличие от Гоголя, — не только обличитель, но и историк России своего времени. По его драмам можно изучать особенности каждого из десятилетий того периода русской истории, свидетелем которого он был, менявшиеся узловые проблемы общественной жизни, идейные и психологические веяния каждого десятилетия. Купцы в ранних комедиях Островского «Свои люди сочтемся» или «Бедность не порок» в социально-психологическом отношении резко отличаются от тех же купцов в «Бесприданнице», взгляды и психология которых несут на себе печать другого, значительно более зрелого периода в истории капиталистического развития России: первым приходится постоянно унижаться и изворачиваться перед чиновниками и дворянами — и их деспотизм и самодурство в частной, домашней жизни является своего рода местью за эти унижения, вторые же спокойно пользуются доступными им благами цивилизации и покровительством закона, ездят в Париж на всемирную выставку и чувствуют себя хозяевами сущест-

вующего положения вещей. И точно так же «Доходное место» и «На всякого мудреца довольно простоты», «Бедная невеста» и та же «Бесприданница» (хотя между проблематикой и даже фабулой обеих этих пьес есть много общего), «Гроза» и «Лес», «Волки и овцы» и «Таланты и поклонники» рисуют не один и тот же, а различные моменты исторического развития русского общества, выявляют своеобразие этого момента, рисуют — наряду с устойчивыми — неповторимые черты свойственных ему общественных интересов, быта и нравов.

Таким образом, при всем отличии писательской индивидуальности и манеры Островского от писательской индивидуальности и манеры Тургенева, Гончарова, Писемского, Достоевского в поэтике его реализма есть черты, роднящие его творчество с творчеством всех этих представителей следующей после Гоголя ступени развития русского реализма. Выше уже говорилось о том, что, в отличие от Гоголя, реалисты 50—60-х годов рисуют не «мертвую», застывшую, как бы остановившуюся, а движущуюся и изменяющуюся действительность — и именно в этом в первую очередь состоит новое качество их реализма по сравнению с реализмом Гоголя.

Эту общую тенденцию послегоголевского реализма Островский перенес в сферу драматического творчества, выработав ряд новых для драматургии его времени специфических приемов изображения не застывшей и неподвижной, а изменяющейся и развивающейся действительности.

Сопоставление ранних драм Островского 40—50-х годов с его позднейшей драматургией показывает, что свойственное ему как драматургу чувство времени, ощущение конкретно-исторической окраски изображаемых общественных нравов и психологии родилось у него не сразу. В первых драматических опытах Островского — «Картине семейного счастья», комедиях «Свои люди сочтемся», «Не в свои сани не садись» и вообще в тех пьесах, где Островский выступал перед своими современниками как «Колумб Замоскворечья», ощущение исторического движения и изменения действительности сказывается еще сравнительно слабо: человек здесь, как правило, еще тесно замкнут в рамки неподвижного, косного, прочно устоявшегося быта, и те тенденции, которые, независимо от воли отдельных людей, подготовляют раз-

ложение старых бытовых форм, показаны сравнительно слабо. Однако в таких комедиях этого же периода, как «Бедная невеста» (1852) и «Бедность не порок» (1854), складывающийся историзм драматурга в понимании быта и нравов выражен уже достаточно отчетливо: в комедии «Бедная невеста» героиня и ее мать как бы живут в разных психологических плоскостях и говорят на разных языках, понимание между ними невозможно, и это осмысляется драматургом как выражение исторической непрочности старых понятий и нравов, осужденных на скорое падение не только с морально-этической, но и с исторической точки зрения. Точно так же в «Бедности не порок» нравы различных представителей купеческой среды показаны в движении, как нечто становящееся и изменяющееся в самом процессе реальной жизни. В дальнейшем взаимодействие между историей общества и психологией соответствующего общественного слоя или отдельного человека, отражение происходящих исторических сдвигов и перемен в языке и психологии главных героев пьесы и другие многообразные формы активного вторжения истории в «частную жизнь» каждого отдельного лица все больше и больше занимают драматурга, и он сознательно стремится отразить их в своих различных драмах и комедиях.

Одним из характерных структурных моментов гоголевской драматургии был его принципиальный отказ от любовного сюжета как центрального традиционного узла драматической интриги. Гоголь — и в этом заключается его великая историческая заслуга — первый в России понял, что «электричество» чина и капитала могут быть не менее мощным источником драматического действия, чем любовь. Но Гоголь еще не видел, что в обществе, где господствуют чин и капитал, сама любовь приобретает новые формы и что изображение этих ее форм может стать для драматурга важнейшим звеном анализа духовной атмосферы и внутреннего строения современного ему общества.

В отличие от Гоголя, Островский уже в своей ранней комедии «Бедная невеста» делает любовь молодой девушки важнейшим средством ее морально-нравственной характеристики. Героиня этой комедии, бедная невеста, Марья Андреевна переживает сердечное увлечение молодым помещиком Меричем, который кажется ей несрав-

ненно благороднее, лучше и образованнее, чем другие искатели ее руки. Но Марья Андреевна горько обманута в своих ожиданиях: Мерич оказывается «не тем», и бедной невесте не остается ничего другого, как, жертвуя собой для матери, согласится на брак с бесчестным и циничным чиновником-взяточником Беневоленским, брак, который сулит ей лишь новые оскорбления, а вероятно, и скорую нищету после разоблачения плутней ее супруга.

Островский смело вводит здесь в русскую драматургию мотив, который (как не раз указывалось исследователями) в эти же годы стал основным лейтмотивом повестей и романов Тургенева. Героиня Грибоедова также полюбила «не того» — ее избранником явился низкий, ничтожный собой Молчалин, а не Чацкий. Но вина Софьи — вина того круга общества, в котором она выросла, и полученного ею дворянского воспитания, а не того, что в окружавшем мире не было другого, более достойного ее чувства человека. Трагедия Марьи Андреевны — трагедия иного порядка. Как и в тургеневских повестях и романах, в драмах Островского мужчины, окружающие героиню, почти всегда оказываются ниже ее в духовно-нравственном отношении, и в решающую минуту героине приходится это трагически осознать. И виновата в этом не только сама героиня, ослепленная внешним обликом своего избранника, но и весь уровень окружающего общества, где нет человека, который был бы равен ей по цельности натуры, чистоте чувства и моральных устремлений. Как Марье Андреевне в Мериче, Дуне Русаковой приходится разочароваться в Вихореве («Свои люди сочтемся»), Катерине в Борисе («Гроза»), Юлии в Дульчине («Последняя жертва»), Ларисе в Паратове («Бесприданница») и т. д. Самое повторение в этих (и многих других) пьесах одного и того же мотива — «не тот!» — при психологическом несходстве героинь названных произведений и различии конкретных ситуаций, в которых они находятся, свидетельствует о его емкости и художественной выразительности с точки зрения драматурга.

Наконец, существенным моментом драматургии Островского является то, что в его драмах и комедиях, как и в произведениях современной ему повествовательной прозы, язык в его коммуникативной функции — как сфера постоянного, каждодневного общения между

людьми — становится предметом углубленного анализа и художественной разработки во всей своей реальной жизненной пестроте и сложности.

В классической трагедии XVII—XVIII веков основная задача поэта состояла в том, чтобы максимально приблизить язык персонажей к общей, идеальной норме гармонической, красивой и возвышенной речи. Искусство поэта проявлялось здесь не в разработке характерологических свойств языка, но в том, что речь всех персонажей трагедии звучала торжественно и строго, воспринималась как единое, величественное, «украшенное» целое.

Лишь в комедии (в особенности, нестихотворной) театр времен классицизма допускал вторжение на сцену стихии живого, реального бытового языка. Однако в комедии XVII—XVIII веков возможности эстетической разработки в различных направлениях реальной человеческой речи были ограничены узостью ее жанра, который требовал, чтобы в языке обыденной жизни выделялось и подчеркивалось в первую очередь «низкое», нелепое и смешное.

В отличие от классицистической драматургии XVIII и высокой романтической драмы начала XIX века реалистический театр принципиально отказывается от представления о том, что сценические подмостки требуют от героя пользования особой, соответствующей «возвышенной» природе драмы, системой речи, отличной от языка повседневной жизни (применение которого на сцене классицизм ограничивал рамками комедии, а романтизм — сферой речи «низких» персонажей). В реалистическом театре XIX века именно живая, реальная речь человека современного общества со всеми ее разнообразными пластами и оттенками становится основой языка драматического произведения.

Подобно повествователям-реалистам, драматург XIX века, приглядываясь к реальной человеческой речи, открывает, что речь эта не только не бедна, но представляет целый многообразный, богатый и сложный мир. Как везде в жизни, в этом мире существуют и борются между собой различные силы и стихии — возвышенное и низкое, прекрасное и уродливое, человечное и бесчеловечное. Борьба между ними совершается повседневно — и в то же время она протекает всякий раз в другой,

постоянно меняющейся обстановке, происходит на многочисленных, неодинаковых уровнях, выступает в многообразных, подчас весьма сложных и причудливых формах. Ее ведут между собой люди различных общественных слоев, различные по культуре и языковым навыкам — их разнообразие, противоречивые общественные свойства ярко и отчетливо проступают в их языке. Этот-то богатый и сложный мир реальной человеческой речи со всем многообразием его внутренних законов и тенденций стремится воссоздать на сцене реалистическая драма.

Зритель классической трагедии XVII—XVIII веков должен был прежде всего восхищаться общей мерной возвышенностью, торжественной приподнятостью, звучностью и красотой сценической речи, наслаждаться равномерными повышениями и понижениями голоса актера, строго симметричным распределением ударения внутри стиха, полными и глубокими созвучиями в конце каждой пары рифмующихся строк, сменой монологов и реплик, длинных, искусно построенных риторических периодов и сжатых афористических концовок. В романтической драме начала XIX века основой поэтического языка стала напряженность, сила и возвышенность личного чувства, порою бесформенный, но мощный, электризующий слушателя эмоциональной порыв. Реалистический же театр в речи как выражении практического сознания человека и средстве общения между людьми в многообразных обстоятельствах жизни открыл неисчерпаемый запас различных красок и оттенков, дающий ей право на эстетическое изображение во всей пестроте ее реальных пластов и тенденций, в присущей ей текучести и необработанности — при одном единственном условии, чтобы речь эта выражала одну из сторон жизни и сознания современного общества и современного человека.

Г. О. Винокур верно заметил, что «...в классической трагедии ... действующие лица не говорят, не беседуют, а *декламируют*». Он полагал поэтому, что классическая трагедия строится в принципе не на диалоге, а на своеобразном, патетически приподнятом монологе. «Даже спорадически появляющийся в классической трагедии частный обмен репликами, — писал Винокур, — сохраняет всю природу монологического строения речи... Каждая реплика представляет собой какой-то законченный макро-

косм речи. Реплики не сливаются одна с другой в один общий поток живого слова, а как бы выхвачены из этого потока и *выставлены напоказ*. Это те „французские стихи", те „стихи-выскочки", которые „лезут из толпы грудью вперед", превращаясь в легко запоминающиеся сентенции, и об отсутствии которых в „Борисе Годунове" Пушкина писал Вяземский... Строгая метрическая замкнутость подобных реплик, их интонационный параллелизм, полная их синтаксическая самостоятельность, приводящая иногда к тому, что один собеседник произносит свою вторую реплику без всякого внимания к тому, что ему ответили на первую, — все это максимально удалено от подлинной природы диалогической речи».[13]

В отличие от классической трагедии, где речь каждого персонажа строилась не столько как часть диалога, сколько как отдельное, самостоятельное художественное целое, «...в трагедии Пушкина действующие лица действительно разговаривают, беседуют, — справедливо пишет тот же Винокур о «Борисе Годунове». — Здесь реплики не замкнуты, не статичны, а даны в движении. При помощи различных лексических, синтаксических и интонационных средств осуществляется непосредственный переход конца одной реплики в начало другой. Одним из таких средств является повторение слов, составляющих вопрос одного из собеседников, в ответе другого из собеседников, например: „Как думаешь, *чем кончится* тревога?" — „*Чем кончится*? Узнать не мудрено"... Такого рода переходы от слов одного действующего лица к словам другого являются не столько намеренным, сколько непроизвольным внешним выражением чисто *смыслового*, а не декламационного сочетания реплик. Вопросы, ответы, восклицания, возражения, приказания и прочие формы реагирования на речь собеседника в „Борисе Годунове" имеют реальную предметную опору в содержании речи (например, сцена Бориса и Шуйского, сцена Самозванца с пленником и др.), в том, что действующие лица трагедии не только по внешним условиям драматического строения произведения, но и, по существу, реально обращаются с речью друг к другу. Отсюда обилие специфически разговорных оборотов и интонаций в „Борисе Году-

[13] Г. О. Винокур. Язык «Бориса Годунова». В кн.: Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, М., 1959, стр. 301—303.

нове“, встречающихся на всем его протяжении и вступающих в сочетание с разнообразными лексическими элементами (архаическими, лирическими, фольклорными), образующими материальную ткань языка пушкинской трагедии».[14]

Пушкин не заставляет героев своей трагедии обмениваться искусно построенными репликами, но стремится в их речи воссоздать реальную, живую ткань словесного общения между людьми. И точно так же для Грибоедова язык персонажей — не только средство характеристики каждого из них, но и важнейший «участок» художественного изображения общества. Грибоедов стремится сценически воссоздать как московское общество начала XIX века, так и его неповторимую языковую «атмосферу». Его герои не произносят перед зрителем риторически построенные тирады, но «живут в языке». Каждое слово персонажа рождается в «Горе от ума» как бы на глазах у зрителя, в самом процессе говорения, вызванное к жизни раскаленной атмосферой словесного поединка. Меткие и язвительные реплики Чацкого «провоцируют» его собеседников на спор, заставляют их отвечать на его яркие и остроумные реплики столь же метко и по-своему остроумно — в результате напряженная сшибка различных «голосов» превращается в «Горе от ума» в своеобразное чуткое отражение назревавшей в русском обществе 1810—1820-х годов борьбы и скрытых в нем противоположных тенденций.

И вместе с тем, как тонко заметил Г. О. Винокур, при всем богатстве и разнообразии языка отдельных героев «Горя от ума» дифференциация его по персонажам имеет известные пределы. Общие, родовые признаки и элементы в языке «Горя от ума» господствуют над частными, характерологическими — одна из причин этого лежит уже в самой стихотворной форме комедии. В известном смысле можно сказать, что все персонажи «Горя от ума» при всем несходстве их речи между собой говорят одним и тем же сжатым и остроумным языком. Стихия остроумного, живого, меткого и энергичного слова определяет общую языковую атмосферу «Горя от ума» — на этой общей основе драматургом вытканы прихотливые «узоры» речи отдельных героев, несходной друг с другом, пестрой

[14] Там же, стр. 303—304.

и разнообразной, но в то же время как бы настроенной по одному, общему камертону.[15]

Осуществленное Грибоедовым превращение реального языка современного общества в важнейшее средство его художественного изображения и анализа получило дальнейшее развитие в «Ревизоре» и «Женитьбе». Но наиболее полного выражения этот новый принцип реалистической поэтики достиг в драматургии А. Н. Островского.

Отказавшись от стихотворной формы грибоедовской комедии, Гоголь расширил по сравнению с Грибоедовым сферу драматургического изображения «необработанной», повседневной, бытовой речи русского общества своего времени. В комедии Грибоедова действие происходит в кругу богатого московского дворянства, в доме представителя известной и родовитой фамилии, обладающего широкими семейными связями и прочным положением в обществе. И сам Фамусов и большинство его гостей — люди известной, хотя и внешней культуры. В отличие от Грибоедова, Гоголь в «Ревизоре» переносит действие в отдаленный от обеих столиц город, в дом уездного городничего, а в «Женитьбе» — в жилище мелкого чиновника Подколесина и в малообразованную купеческую среду. Это позволило ему завоевать для сцены новые, более широкие пласты обиходного, разговорного языка своей эпохи.

Тем не менее про Гоголя-драматурга, как и про Грибоедова, — хотя и в ином смысле — можно сказать, что общие, родовые признаки в языке его персонажей господствуют над частными. Причина этого — в специфических, общих особенностях гоголевской драматургии. Протестуя против изображения в современной комедии традиционных «картонных» любовников, абстрактного «добродетельного человека», требуя максимально приблизить ее конфликты к реальным формам жизни современного общества, Гоголь все свое внимание сосредоточивает на отрицательных явлениях и типах русской жизни своего времени. Поэтому, широко перенося на сцену живую фамильярную бытовую речь, ее многообразные слои и оттенки, казенно-бюрократическую и профессиональную

[15] Г. О. Винокур. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. В кн.: Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, М., 1959, стр. 292—295.

лексику, Гоголь-комедиограф преимущественное внимание уделял отражению в ней общественного идиотизма николаевской России. Заслуга же отразить в языке современного ему общества во всей свойственной ей широте ту борьбу живого и мертвого, красоты и безобразия, положительных и отрицательных общественных начал, которая составляет основную внутреннюю пружину всякой общественной жизни (и, в частности, жизни человеческого языка), выпала в истории русской драматургии XIX века на долю Островского.

В отличие от Гоголя, Островский, как справедливо показал Н. А. Добролюбов,[16] продолжая начатую Гоголем разработку различных пластов всероссийского «темного царства» предреформенной эпохи, не ограничивается уже в своих ранних драмах и комедиях критическим изображением мира общественной пошлости, подавляющей и убивающей живого человека. Драматург показывает в каждом своем произведении картину постоянно происходящей в обществе глухой и в то же время ни на минуту не затихающей борьбы, где есть свои мучители и свои жертвы. Борьба эта в изображении Островского имеет самые различные бытовые формы, но в то же время она совершается повсеместно, ежеминутно, происходит — то скрыто, то открыто — в каждом семействе, в каждом доме — дворянском или купеческом. Этот новый — более широкий, чем у Гоголя — аспект изображения общественной жизни позволил Островскому иначе подойти к проблеме сценической речи его комедий.

Уже в комедии «Свои люди сочтемся» драматический диалог у Островского становится многоголосым, приобретает ту внутреннюю пестроту и «объемность», какой он не имел в «Ревизоре» или «Мертвых душах». Здесь звучат и тяжелые, медленные раскаты баса Большова, и угодливый приказчичий язык Подхалюзина, и заискивающий, чиновничий тенорок Рисположенского, и хитроумная певучая речь свахи, и грубые, претенциозные и высокомерные слова Липочки. В дальнейшем Островский еще больше совершенствует свое искусство передачи различных человеческих голосов, причудливого взаимодействия разных пластов современного ему разговорного и ста-

[16] Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 5. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1962, стр. 30.

ринного, книжного языка, и это помогает ему создать ту иллюзию разнообразного и пестрого мира живой человеческой речи, которая составляет одну из причин вечной, неумирающей прелести его реалистического мастерства.

7

В настоящих очерках мы не ставим своей задачей осветить всю историческую эволюцию поэтики русской драмы XIX века. Ряд ценных суждений об особенностях драматургической поэтики И. С. Тургенева, А. В. Сухово-Кобылина, Н. С. Лескова, А. Ф. Писемского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого высказан как в статьях и монографиях, посвященных каждому из этих мастеров русской реалистической драмы (Л. П. Гроссмана, С. Н. Дурылина и др.), так и в обобщающих трудах С. С. Данилова, Л. М. Лотман,[17] А. Л. Штейна и других исследователей, посвященных путям развития русской классической драмы XIX века. Однако наш очерк исторической эволюции поэтики русской реалистической драмы остался бы неполным, если бы в заключительной части его мы хотя бы кратко не остановились на художественных принципах драматургии Чехова, так как основное направление драматических исканий Чехова не менее важно и симптоматично для развития поэтики реалистической драмы XIX века, чем направление исканий Грибоедова, Гоголя или Островского.

Вопросу о соотношении художественных систем Островского и Чехова-драматурга посвящен ряд работ. Наиболее глубоко и обстоятельно он исследован, как нам представляется, А. П. Скафтымовым и Л. М. Лотман.[18] Опираясь на их выводы, мы и постараемся описать ниже некоторые основные моменты чеховской драматургии в интересующем нас плане поэтики.

[17] С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. Изд. «Искусство», М.—Л., 1948; Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. Изд. «Наука», М.—Л., 1961.

[18] А. П. Скафтымов. К вопросу о принципах построения пьес Чехова. В кн.: А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 313—338; Л. Лотман. Чехов и Островский. В кн.: Островский и русская драматургия его времени, стр. 325—352.

Характеризуя соотношение реализма Чехова и Лескова, П. П. Громов и Б. М. Эйхенбаум пишут: «Внимание Лескова к жизни людей разных классов, сословий, социальных групп, профессий, бытовых образований оказалось очень ценным для А. П. Чехова, который в несколько иных условиях, по-своему, иначе, чем Лесков, стремился создать широчайшую картину жизни в ее разных, преимущественно не затрагивавшихся до него никем, ...проявлениях».[19] Это верное и тонкое наблюдение помогает, как нам представляется, провести принципиальную грань, отделяющую зрелую драматургию Чехова как от его собственного, более раннего новеллистического творчества, так и от драматургии его крупнейшего предшественника — Островского.

Драмы Островского — свидетельство почти «шекспировского», жадного, неиссякаемого интереса драматурга к явлениям окружающей жизни. В каждой следующей своей драме Островский стремится охватить еще один, не изученный им прежде ее пласт. Его внимание, как и Лескова, постоянно привлекала «жизнь людей разных классов, сословий, социальных групп, профессий, бытовых образований», их особая речь, внешний облик, бытовой обиход, особые повадки и склад мышления — и это давало Островскому неисчерпаемый запас ярких художественных красок и наблюдений.

В отличие от Островского, Чехов в своих драмах второй половины 1890-х и 1900-х годов отказывается от свойственной Островскому (и роднящей его с Лесковым и ранним Чеховым) полноты охвата «жизни людей разных классов, сословий, социальных групп, профессий, бытовых образований». В центр своего драматургического анализа он ставит не красочный и вместе с тем причудливый быт купечества, мещанства и других многочисленных пестрых социальных групп дореформенной России, а жизнь образованных, мыслящих ее представителей.

Отсюда проистекает связь содержания и внутреннего строения чеховской драмы не столько с драматургией Островского (которого Чехов любил и высоко ценил), сколько с русской классической прозой XIX века — в пер-

[19] П. Громов, Б. Эйхенбаум. Н. С. Лесков. В кн.: Н. С. Лесков. Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М., 1956, стр. LIX—LX.

вую очередь с романами и повестями Тургенева и Толстого, а также с прозою самого Чехова.

На протяжении всего XIX века русский роман и повесть стремились найти специфические художественные средства, необходимые для воссоздания образа современной им мыслящей и ищущей человеческой личности, сознательно и чутко относящейся к жизни, стремящейся к личной и общественной правде. Однако, если не считать «Горя от ума», в русской драматургии почти не было опытов создания образа такой личности. Эту задачу, завещанную ему всей предшествующей русской литературой, Чехов постарался разрешить своей драматургией.

Любимым героем Островского, как и Лескова, был рядовой русский человек. Это был человек с богатым практическим знанием жизни, человек «горячего сердца» и беспокойной, ищущей мысли, но нередко лишенный даже самых примитивных начатков систематического образования и культуры. Чехов же, начиная с драмы «Иванов», ставит в центре своих произведений земского деятеля, врача, увлеченного, молодого писателя, актрису. Отчасти это было подготовлено уже драмами Островского 70—80-х годов — «Лесом», «Талантами и поклонниками», «Без вины виноватыми» и т. д. Но центральные персонажи этих драм Островского все же принципиально отличаются от чеховских персонажей, а потому и метод их изображения в драмах Островского — другой.

Внимание Чехова-драматурга привлекают в первую очередь люди неудовлетворенные, душевно тонкие и деликатные, живущие глубокой и сложной внутренней жизнью. Именно в их духовной драме, в их судьбах и переживаниях концентрируется для драматурга наиболее сложный и глубокий трагический узел всей русской жизни его эпохи.

Современная Чехову критика понимала нередко его драмы узко — она сводила различие между Чеховым и другими драматургами его времени в первую очередь к различию жизненного материала, считая драмы Чехова — «драмами об интеллигенции». Но Чехова-драматурга интересовала не интеллигенция как определенный, специфический общественный и профессиональный слой, его привлекало отражение на сцене духовной жизни современного ему русского человека. И в его драмах поэтому «интеллигенты» не только представители про-

фессиональной интеллигенции, в узком смысле слова, но и помещица Раневская и купец Лопахин. Преимущественное внимание Чехова-драматурга к интеллигенции было вызвано не тем, что самая жизнь и интересы этого слоя были ему особенно близки, а тем, что в своих героях он стремился дать исторически правдивое изображение душевного облика и жизненной драмы мыслящих представителей русского общества своего времени, — и таких героев в условиях той эпохи он находил и мог найти преимущественно среди интеллигенции.

Главной особенностью поэтики чеховской драмы принято считать характерный для нее прием двуслойного, «двойного» действия. Этот прием, как давно поняли исследователи чеховской драмы, не был для Чехова простым литературным приемом. Он тесно связан с проблематикой драм Чехова, с пониманием им самой структуры изображаемой жизни.

Всякая драма изображает человека в общении с другими людьми, а следовательно, — в той мере, в какой психология и свойства общества и отдельных людей проявляются в этом общении. Все, что лежит за пределами непосредственного общения между персонажами, не находит в нем прямого или косвенного отражения, может быть передано драматургом лишь с помощью авторских ремарок или монологов героев, обращенных к себе или в зал, т. е. с помощью поэтических средств, хотя и доступных драме, но не являющихся в ней основными (или во всяком случае выдвигающихся на первое место лишь в особых, специфических видах и исторических типах драмы). То поэтическое средство же, которое в драме нового времени, начиная с эпохи Возрождения, стало главным, — диалог — рассчитано именно на воспроизведение возможных в данных социально-исторических условиях и реально существующих в них форм непосредственного, живого общения между людьми.[20]

Но специфическая черта развития буржуазного общества, особенно в новейший период, состоит — и это уже отмечалось нами выше — в том, что оно изолирует отдельных людей друг от друга, уничтожает старые, традицион-

[20] См. об этом верные замечания в кн.: P. Szondi. Theorie des modernen Dramas. 4-te Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1967, SS. 14—19.

ные формы связей между ними, делает их повседневное общение все более и более поверхностным и скудным. Отсюда — глубокое противоречие между «традиционной» поэтической формой драмы, рассчитанной на изображение сферы реального общения между людьми, и обществом, в котором самая сфера этого общения становится все более и более пустой и бессодержательной. Это, однако, лишь одна сторона дела.

Выше говорилось, что один из парадоксов буржуазной общественной жизни состоит в том, что в то самое время, когда связи между людьми становятся в нем все более зыбкими, а их повседневное общение все более бессодержательным, интенсивность внутренней, духовной жизни людей в нем может не только не падать, но даже усиливаться. Этот-то парадокс и лежит в основе поэтики чеховской драмы.

Словесное общение между героями Чехова охватывает непосредственно крайне узкий круг повседневных предметов и мелочей быта. Но *их духовная жизнь шире их непосредственного общения* — и поэтому она получает в нем не только прямое, но и косвенное выражение. Каждое их слово и интонация направлены на собеседника и в то же время обращены через его голову в зрительный зал — к миру и человечеству, так как не только этому собеседнику, но нередко и тому, кто высказывает это слово, понятна лишь часть его смысла, один— определенный и ограниченный — слой представлений, которые получают в нем свое отражение. Отсюда — при узости непосредственного, предметного значения каждого слова — широта его внутреннего лирического подтекста, многозначность (и вместе с тем — известная неопределенность) вызываемых им ассоциаций.

Жизнь, происходящая в чеховских драмах на переднем плане, скудна, небогата событиями и содержанием. Но чеховские герои смутно, а иногда и более ясно, чувствуют общую давящую атмосферу окружающей их жизни, а также и то, что где-то неподалеку от них нарастает иное, более глубокое, важное и общее ее течение. И как приемники, настроенные на неизвестную им мощную волну, они чутко реагируют на него.

Указанные особенности чеховской поэтики обусловлены тем, что самая интенсивность духовной жизни чеховских героев является, с точки зрения драматурга, пока-

зателем того, что русская общественная жизнь не стоит на месте, но обладает большим внутренним потенциалом. В интенсивности этой духовной жизни, запертой историей в узкие границы, но постоянно стремящейся из них выплеснуться, перелиться через край, в твердой уверенности его героев в том, что доступное их взору течение событий не исчерпывает всего содержания жизни и что в самой напряженности противоречия между потребностями человека и обыденным, повседневным ходом вещей таится предвестие уже близкого, хотя и скрытого от людей в своих конкретных очертаниях лучшего будущего, для Чехова кроется поэзия, неизвестная его предшественникам. И эта поэзия явилась в его пьесах новым важнейшим источником эстетического обогащения драматической формы.

«Открытость» структуры пьес Чехова по отношению к будущему, внимание Чехова-драматурга к процессам духовной жизни русского общества, свойственное ему стремление передать в каждой пьесе — наряду с воспроизведением данного единичного сплетения событий — общее лирическое чувство контраста между высотой и благородством нравственного потенциала героев, с одной стороны, и узостью доступных им форм жизни и человеческого общества, с другой, явились знаменьем нового этапа в развитии русской классической реалистической драмы, этапа, предшествовавшего рождению и формированию в России поэтики социалистического реализма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ПОЭТИКА РЕАЛИЗМА И МОДЕРНИЗМ

По сравнению с предшествовавшими и противостоявшими ему литературными системами реализм XIX века — и в этом его огромное историческое преимущество — был наименее нормативен. Нужно, чтобы средства, применяемые художником, не были для последнего чем-то заранее заданным или субъективно наиболее привлекательным. Пусть они отвечают самой природе изображаемого предмета, способствуют выявлению его объективного масштаба и его внутренней жизни. Пусть они верно изображают сцепления и связи избранного писателем круга явлений с остальными сферами действительности, чтобы картина отдельного, более или менее ограниченного участка ее не заслоняла от читателя общего смысла явлений действительности, но вела бы к нему, служила его сокращенным отражением и выражением — таков эстетический идеал, выдвинутый реалистическим искусством в борьбе с классицизмом и романтизмом.

Еще В. Г. Белинский писал, что не только поэзия в целом, но и отдельные ее роды изменяются «в духе и направлении» сообразно «с национальностями и эпохами», а потому «современную нам действительность невозможно изображать в духе и форме шекспировской драмы».[1] Реализм XIX века и возник из потребности художественно воссоздать усложнившееся по сравнению с предшествующими веками содержание общественной жизни своего времени. Этой задаче, как мы постарались показать в настоящих очерках, была подчинена его эстетика и поэтика.

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 576.

Разработать систему художественных средств и приемов, которые в наибольшей степени способствовали бы уяснению исторического содержания окружающей их жизни, познанию физического и интеллектуального облика современного им человека, воспринятых не изолированно, а в широкой системе культурно-исторических, социальных, национальных, международных связей, — вот заветная цель, к которой стремились великие писатели-реалисты XIX века, каково бы ни было разнообразие тех конкретно-исторических условий, в которых они творили, разнообразие их индивидуальностей и стилистических устремлений.

Выше не раз говорилось о том, что представители классицизма XVII—XVIII веков, романтики первых десятилетий XIX века или — позднее — поэты-символисты начала XX века — также отнюдь не были чужды стремлению отразить «лицо» современной им действительности. Но в ней представителям этих направлений была близка лишь одна из многих, противоречивых ее сторон. Эта-то сторона, по преимуществу привлекавшая к себе их внимание, определяла главный эстетический пафос каждого из названных направлений, выдвигалась ими на первый план — и ее художественному выражению подчинялась вся система разрабатывавшихся ими художественных средств. Реализм же, в отличие от других названных систем, поставил перед собой задачу выражения не одной, особой стороны или тенденции развития общественной жизни, а общего ее смысла, раскрываемого художником в результате конкретного, многостороннего отражения всей полноты присущих ей противоречивых, борющихся сил и тенденций. Поэтому художественные средства, выработанные писателями-реалистами XIX века, были более многообразны, богаты и универсальны, чем художественные средства их предшественников.

Отсюда никак не следует, что реализм XIX века и реализм вообще не имеют своих «берегов», т. е. что между реализмом и другими, нереалистическими литературными направлениями, прошлыми и современными, нет объективно существующих границ. Границы эти подвижны, как вообще все границы между различными явлениями жизни, и все же они и в прошлом и в наши дни были всегда даны самой действительностью, ибо без них не существовало бы принципиального, качественного различия между несходными и противоположными ее явлениями. К пониманию

того, где проходят эти границы (или, другими словами, где находились и находятся «берега» реализма как направления), нас вела и ведет всякий раз реальная общественная практика, которая в области литературы, как и везде, является, в конечном счете, высшим критерием при решении теоретических проблем. Она помогает в любом конкретном случае определить, передает ли верно данное художественное произведение основные черты развития общественной и индивидуальной жизни человека (как это имеет место в реалистической литературе и искусстве). Или оно выражает более или менее произвольно лишь одну из сторон этого развития, обособляет (а часто и вырывает) ее из общей системы присущих реальной жизни связей и отношений, односторонне гипертрофируя ее в ущерб другим сторонам действительности и закрывая этим путь к пониманию общего, более широкого ее смысла (как это свойственно различным направлениям модернистского искусства).

«Неявная гармония лучше явной». Эти слова Гераклита можно не без основания применить к эстетике и поэтике реалистического искусства.

Всякое искусство имеет своей задачей выразить общие закономерности жизни — а потому стремится и к известной эстетической гармонии. Но реалистическое искусство отличается от других, нереалистических форм художественного творчества тем, что художественную гармонию оно стремится извлечь из воспроизведения всей реальной полноты и сложности явлений действительности, без того элемента художественного упрощения и схематизма, которые в нереалистических формах искусства были и до сих пор являются необходимым условием достижения эстетической выразительности и гармонии целого. В этом — величайшее эстетическое преимущество реалистического искусства над нереалистическим.

Человек не существует в однородном, абстрактном, бескачественном пространстве. Он живет в мире, различные, многообразные явления которого дружественны или враждебны ему, утверждают или отрицают его общественную, человеческую природу.

Вот почему явления внешнего мира и их качественная определенность не могут быть безразличны для человека. Каждое явление, окружающее человека и привлекающее к себе его внимание, служит для него не только объектом

созерцания, но и вызывает у него к себе практическое, чувственное отношение, воспринимаясь им под знаком своей дружественности или враждебности человеку, своей красоты или безобразия и получая с его стороны закономерно определенную оценку.

В том, что любое явление как его собственной, так и окружающей жизни небезразлично для человека, но что оно всегда заключает для него определенный — положительный или отрицательный — смысл, заключены, в конечном счете, эстетические истоки реализма и реалистической поэтики, если употреблять эти термины в самом широком и общем смысле слова.

Модернистская эстетика и теория литературы нередко характеризуют художественный реализм как «иллюзионизм», утверждая одновременно, что стремление к воспроизведению внешней, чувственно-конкретной стороны реального мира в наше время «устарело» и что оно необязательно для современного искусства. Но такая постановка вопроса, хотя она и пользуется большим распространением в зарубежной эстетике, покоится — чего часто не замечают — на предпосылке, что конкретная определенность явлений внешнего мира для человека в лучшем случае лишь объект созерцания, более же глубокое отношение человека к миру может быть художественно выражено и при абстракции от этой их живой определенности.

Между тем для реального, живого человека качественная определенность окружающих его явлений, их живая, конкретная «кровь» и «плоть» — отнюдь не «иллюзия», не представляют собой чего-то «неважного» и второстепенного. Именно через чувственно-конкретную «плоть» и «кровь» явлений, *а не помимо нее,* для него раскрывается самая суть современной жизни, ее определяющие тенденции, ее особые атмосфера, дыхание и ритм, ведущие к пониманию реального общего смысла процесса движения и развития действительности.

Интерес и внимание к чувственному миру, полноте, богатству, конкретной определенности его явлений — неотъемлемая черта реалистического искусства. Но черта эта связана не с желанием вызвать у читателя или зрителя средствами искусства эстетическую «иллюзию» реальности, а с твердым (и верным!) сознанием того, что в окружающей человека действительности «внешнее» и «внутреннее» неразрывно связаны между собой, а потому

«внешняя», чувственно наглядная сторона явлений отнюдь не представляет собой чего-то «второстепенного» и безразличного для искусства, — так же как она не является «второстепенной» для человека в его обыденной, повседневной жизни.

Художник-реалист — художник, для которого в окружающей действительности нет «нейтральных», безразличных явлений. В любом из них он видит тот или иной, возвышающий или унижающий человека, дружественный или враждебный ему смысл. И *во имя раскрытия этого смысла* (а не во имя создания одной лишь эстетической «иллюзии» реальности) он стремится воспроизвести в своем искусстве также и всю живую, чувственную ткань явлений действительности, весь их реальный облик. Ибо без решения литературой этой второй задачи обычно невозможно сколько-нибудь полное и удовлетворительное решение первой.

Оппозиция реализму, его эстетике и поэтике зарождается и на Западе и в России в конце XIX века, в эпоху выступления первых модернистов и «декадентов». Но лишь в XX веке, после Великой Октябрьской социалистической революции и создания литературы социалистического реализма, оппозиция реализму в литературе в буржуазных странах Запада приобретает все более широкий характер. Захватывая не только область поэзии и драматургии, но и основные жанры повествовательной прозы, прежде всего роман, модернизм пытается противопоставить поэтике реализма свою поэтику этих жанров.

Основным, руководящим принципом модернистской художественной прозы в широком смысле слова можно считать отказ от признания объективного характера связей и отношений между силами и явлениями реальной действительности, — а в соответствии с этим — от необходимости для литературы считаться с этими связями, исходить из них в построении сюжета и вообще в художественном изображении и воспроизведении реальности. В дальнейшем этот отказ все чаще перерастает у представителей различных направлений модернизма в отрицание самого существования какой бы то ни было внешней реальности, находящейся вне нашего сознания, в вытекающей отсюда замене принципа художественной изобразительности, составляющей основу эстетики и поэтики всякого реалистического искусства, принципом «свободного»

творчества «новых», условных форм, представляющих вполне самостоятельные и независимые от реальности системы знаков, не имеющие с нею никаких точек соприкосновения и обладающие лишь некоей скрытой в них, внутренней имманентной логикой, подлежащей более или менее смутной расшифровке (которую и производит в процессе овладения произведением читатель).

Уже на пороге 1920-х годов М. Пруст стремился освободить изображаемое бытие от его реальной тяжести и плотности. Вслед за Э. Гонкуром последнего периода он избирает исключительным предметом своего изображения жизнь «аристократии» своего века — интеллигентных и состоятельных людей, для которых не существует необходимости трудиться и добывать средства существования и которые могут все свое время отдать интеллектуальным интересам, искусству, салонным беседам и развлечениям.

Но и освобожденный от заботы о куске хлеба, изолированный от сферы грубой корысти и житейской прозы мир детства Марселя в Комбре, мир Свана и Германтов представляется Прусту недостаточно легким и утонченным в своей непосредственной, чувственной реальности. Лишь эстетическое преображение этого мира, достигаемое путем его перенесения в область воспоминания, изъятие его лиц и событий из системы реальных, житейских связей и отношений, создание вокруг них полуиллюзорной реальности, колеблющейся между сном и явью, представляется Прусту необходимым условием для того, чтобы погрузить себя и своих героев в «расиновскую», поэтически просветленную атмосферу, сообщить их переживаниям красоту и утонченность, свойственную героям классической трагедии, персонажам романов мадам де Лафайет или мемуаров герцога Сен-Симона.

И однако даже эта сложная техника двойной идеализации не позволила писателю полностью отрешиться от «деформирующего» влияния реальности. Там, где речь идет о детских переживаниях Марселя, эпопее Пруста свойственна настоящая поэзия, очарование подлинной большой чистоты. Но, как только Марсель становится старше и действие переносится в светские салоны и аристократические дома, образы героев Пруста приобретают все большую художественную и нравственную проблематичность. Зло окружающего общества проникает в условный, отгороженный от реальной истории мир прустовского романа, уро-

дует лица и душу его персонажей, накладывает свою опустошающую печать на отношения между ними. И в результате художественный метод, который был создан во имя иллюзорного, эстетического преодоления реальности, с роковой неизбежностью приводит читателя обратно к ее «проклятым» вопросам, уйти от которых автор не смог из-за своего таланта и человеческой честности.

Если Пруст пытался противопоставить анализу реальных связей и отношений действительности в реалистическом романе просветляющий ее и дающий ей бесчисленные красочные преломления поток воспоминаний, то его младший соврменник Джойс избрал другой путь. Продолжая сатирическую, гротескную линию позднего флоберовского реализма, он в то же время в «Улиссе» пытается представить трагикомическую эпопею жизни изуродованного буржуазной цивилизацией «маленького человека» в качестве выражения всеобщих, извечных, неизменных законов всякого человеческого бытия, имеющих некий высокий и таинственный смысл. Отсюда сочетание в его знаменитом романе реализма деталей в изображении современного города с мистической символикой, рассудочной рационалистической конструкцией эпического целого и отдельных его эпизодов по образцу гомеровской «Одиссеи» и других классических эпопей.

Почти одновременно с ними Ф. Кафка противопоставляет ««традиционному» реалистическому роману свою лирически-напряженную символическую прозу, в которой отдельные образы и эпизоды, сцепленные гротескной логикой фантастического сна, построены так, что могут свободно наполняться любыми субъективными читательскими ассоциациями и в то же время объединены единым, пронизывающим их общим чувством ужаса и отвращения, которые вызывала у автора современная ему буржуазная культура. Во многом близкой к этому типу модернистской прозы была в России начала XX века проза Л. Андреева, более экспрессивная художественная манера которого отличает его, однако, от классически строгой, унаследованной от Клейста, повествовательной манеры Кафки. Д. Дос-Пассос и Ж. Ромен, идя вслед за Джойсом, сделали попытку построить роман в форме объединения ряда самостоятельных, параллельно развертывающихся историй жизни ряда людей, живущих бок о бок, независимо друг от друга, людей, пути которых никак не пересекаются,

но — самой своей отъединенностью один от другого — выражают внешний образ буржуазной действительности, характерную для нее тенденцию к стихийному течению событий, атомизации общества, изоляции индивидов друг от друга. В то же время Д. Джойс, В. Вулф, а вслед за ними молодой У. Фолкнер положили начало форме романа, в котором события излагаются с нескольких, сменяющихся точек зрения и на первый план выдвигается не анализ их объективной причинно-следственной связи, а отражение различного их субъективного преломления в мозгу несходных между собою людей. Это должно, по мысли названных романистов, свидетельствовать о реальной неисчерпаемости каждого мельчайшего акта действительности и о невозможности свести его к единому, однозначному знаменателю.

Указанными формами ни в какой мере не исчерпывается поэтика модернистского повествовательного искусства. Однако для решения общего вопроса об их соотношении с поэтикой реализма достаточно ограничиться указанными — «классическими» — ее формами.

Как свидетельствует анализ любого из перечисленных типов структуры модернистского романа, ни один из них не может считаться — вопреки утверждениям буржуазной критики — принципиально новым типом художественной структуры, открытие которого можно приписать тому или иному из названных нами романистов XX века.

Построение «Детства» Толстого, представляющего по структуре повесть-воспоминание, предвосхищает построение начальных страниц прустовской эпопеи. Тот же Толстой и Достоевский, как неоднократно указывалось исследователями, применяли форму «стенографической» записи душевной жизни, «внутренного монолога», смену субъективных планов изображения, отражающих в каждом случае специфическую точку зрения, поле наблюдения отдельных персонажей, задолго до писателей-модернистов XX века. Более отдаленные истоки и зачаточные образцы подобной повествовательной структуры можно и в России и на Западе найти уже в XVIII и первой половине XIX века. Хорошо известны в принципе были русскому и западному реализму (как и романтизму) XIX века возможности использования для художественной интерпретации действительности форм символического сна, кошмара, сочетания различных, несовпадающих

друг с другом временных и пространственных планов повествования, хотя реалисты XIX века и прибегали к подобным приемам лишь в особых, необходимых случаях, не приписывая им того всеобщего, универсального значения, которые эти приемы приобрели в литературе модернизма.

Таким образом, можно сказать, что — вопреки распространенному представлению, утверждению которого способствовала сама же модернистская критика, — писатели-модернисты, как правило, не изобрели ни одного выдвинутого ими особого приема, неизвестного прежнему реалистическому искусству. Работа модернистов состояла в другом. Выделив те или иные отдельные аспекты и приемы художественного изображения, которые были открыты их предшественниками, из общей связи, изолировав их от арсенала остальных, тесно связанных с ними в реалистической поэтике XIX века форм и приемов, каждый из крупных писателей-модернистов абсолютизировал один из этих приемов, довел его разработку до некоего художественного предела, приписав ему роль всеобщего, *универсального* средства художественного изображения. С этим связана основная особенность любых художественных систем модернизма, как бы одна из них не отличалась от другой. Все они — в отличие от реалистической поэтики — абсолютизируют одно (или несколько) средств и приемов изображения жизни, развивают их в ущерб другим. А потому, хотя самое развитие данного особого приема у того или иного писателя-модерниста может приносить свои частные художественные результаты, достигать большей или меньшей впечатляющей силы, абсолютизация его неизбежно ведет в искусстве модернизма к болезненному преувеличению роли этого приема, к его «разбуханию», которое мешает художнику верно воспроизвести *общий масштаб* явлений действительности, их внутренний смысл, объективную, реальную логику и соотношение.

Именно абсолютизация отдельных, вырванных из общей системы средств реалистической поэтики и противопоставленных ей в качестве единственного, «особого», универсального метода изображения, — путей организации художественного произведения составляет основу поэтики модернизма и отдельных его направлений. Богатству и разнообразию системы реалистической поэтики

модернизм в каждом отдельном случае противопоставляет одно из многих средств, входящих в ее арсенал, в то время как в действительности это средство предполагает другие, оно пригодно для воплощения лишь одного из многих аспектов действительности. Вырванное из общей системы средств реалистической поэтики, где оно рассчитано на выражение одного, соответствующего ее аспекта, указанное средство лишается той реальной эстетической функции, которую оно выполняло и выполняет в реалистических системах писателей XIX и XX веков. Провозглашенное единственным универсальным ключом, который способен, по убеждению сторонников данного, особого направления, открыть тайну искусства, оно на деле перестает быть средством художественного познания жизни, заслоняет реальное богатство и сложность ее красок, многообразие путей и приемов ее художественного воплощения. Ибо лишь в своей совокупности при чутком ощущении художником границ и содержательных возможностей каждой формы, средства и приема изображения все они и каждое из них в отдельности могут помочь в овладении общей картиной действительности и выявления ее реального художественного смысла.

Историческая действительность второй половины XX века намного превосходит по своей сложности историческую действительность XIX и даже первой половины XX столетия. По сравнению с эпохой «классического» капитализма эпоха империализма усилила во много раз противоречия между сущностью и «видимостью» буржуазных общественных отношений, между объективным содержанием социальных конфликтов эпохи и формами их субъективного переживания, их преломлением в мозгу представителей различных классов и общественных слоев, между колоссальными возможностями и ничтожными объективными результатами общественного развития. Рост многообразия и сложности субъективных аспектов действительности в эпоху империализма, усилившееся в коллективном сознании общества ощущение мрачно-фантастического колорита социальной жизни при нежелании и неспособности разобраться в ее реальных внутренних механизмах, одностороннее выдвижение в сознании буржуазного человека одних свойств современной цивилизации и одних ее ценностей за счет других, ведущее к разрушению общей — широкой — картины мира, извращению ре-

альной шкалы нравственно-эстетических масштабов и ценностей — такова та культурная и социально-историческая почва, на которой выросли и которой обусловлены современные направления зарубежного модернистского искусства и поэтики. И наоборот, — лишь умение возвыситься над простым, элементарным ощущением отдельных симптомов империалистической эпохи, способность подняться до художественно ясного, цельного восприятия общей ее картины и ее основных конфликтов, верное понимание писателем нравственных и эстетических ценностей нашего времени дает ему возможность овладеть богатствами реалистической поэтики XX века. Для понимания специфических методов последней изучение поэтики реализма XIX века останется навсегда, на наш взгляд, ценнейшей и превосходнейшей художественной школой.



Содержание

Георгий Михайлович Фридлендер

ПОЭТИКА РУССКОГО РЕАЛИЗМА

Очерки о русской литературе XIX века

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом) АН СССР

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Р. Г. Гершинская, А. И. Кац*
и *Г. И. Суворова*

Сдано в набор 26/III 1971 г. Подписано к печати 20/VII 1971 г. Формат бумаги 84×108 1/32. Печ. л. 9 1/4 = = 15.54 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 15.72. Изд. № 4514. Тип. зак. № 1292. М-36200. Тираж 12000. Бумага № 1.
Цена 1 р. 23 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука».
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

СПИСОК ИСПРАВЛЕНИЙ И ОПЕЧАТОК

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
93	10 сверху	литературе, в произведениях великого поэта явилось	литературе в произведениях великого поэта, явилось
135	20 »	Бинин	Бунин
291	21 »	выявления	выявлении

Г. М. Фридлендер

Том 2. Письма (1851—1856). 1961. 718 стр. Цена 40 к.

Том 3. Письма (1856—1859). 1961. 730 стр. Цена 40 к.

Том 4. Письма (1860—1862). 1962. 734 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 5. Письма (1862—1865). 1963. 775 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 6. Письма (1865—1867). 1963. 638 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 7. Письма (1867—1869). 1964. 618 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 8. Письма (1869—1870). 1964. 618 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 9. Письма (1871—1872). 1965. 650 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 10. Письма (1872—1874). 736 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 11. Письма (1875—1876). 1966. 724 стр. Цена 1 р. 50 к.

Том 12, кн. 1 и 2. Письма (1872—1880). 1966. Цена за 2 книги 3 руб.

Том 13, кн. 1 и 2. Письма (1881—1883). 1968. Цена за 2 книги 3 руб.

Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Вып. I. 1965. 471 стр. Цена 2 р. 26 к.

Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Вып. III. 1967. 432 стр. Цена 2 р. 18 к.

Заказы просим направлять по адресу:

Москва, В-463, Мичуринский проспект, дом № 12. Магазин «Книга — почтой».

Ленинград, П-110, Петрозаводская улица, дом № 7. Магазин «Книга — почтой»